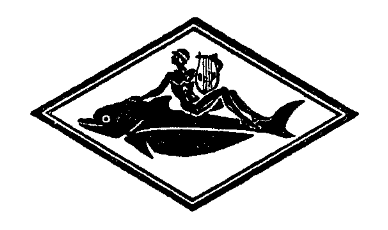
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XXIV. JAHRGANG



ZWEITER HALBJAHRSBAND

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

INHALTSVERZEICHNIS

DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART

BILDER

PORTRÄTE, BÜSTEN usw.

HANDSCHRIFTEN

MUSIK UND BEWEGUNG

INSTRUMENTE

VERSCHIEDENES

NAMENREGISTER DES XXIV. JAHRGANGS

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XXIV. JAHRGANG * HEFT 7



APRIL 1932

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

NEUE BEETHOVEN-FUNDE

VON

MARIE MIRSKA-WARSCHAU

Unser Fund umfaßt zwei bisher unbekannte Briefe des Meisters und ein Stammbuchstück. Von dem letzten, leider etwas beschädigt durch das Messer des Einbinders, bringen wir das Faksimile in Originalgröße. Die beiden Überschriften: »Ziemlich lebhaft« und »van Beethoven« sind lädiert. Dieses Stück bildet eigentlich nur die Ergänzung unseres Fundes, da es zur selben Quelle gehört, der die Briefe entnommen sind. Es ist in der Allg. Musikalischen Zeitung vom 8. Dezember 1824 erstmalig gedruckt worden. Es handelt sich hier um die Handschrift des Stücks, das der Meister für die in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts berühmte polnische Klavierkünstlerin Marja Szymanowska niedergeschrieben haben soll. Dafür spricht unseres Wissens eigentlich nur der Umstand, daß diese Handschrift sich in jenem an Autographen reichen »Album Musical« der Szymanowska befindet, das heute als Nr. 973 einen der wertvollsten Schätze des Adam Mickiewicz-Museums in Paris bildet*). Das als Entstehungsdatum jenes Stammbuchstücks gewöhnlich angegebene Jahr 1818 scheint uns insofern zweifelhaft, da die Szymanowska erst im Juni 1823 ihre große Konzertreise angetreten hat, die ihren Ruhm über ganz Europa verbreitete, bis dahin aber nur in Polen und Rußland als Virtuosin gefeiert wurde. Und obwohl sie bewiesenerweise auch in Wien (1823) aufgetreten ist, ist uns über eine direkte Zusammenkunft der Szymanowska mit Beethoven oder sonst ein persönliches Verhältnis zu ihm nichts bekannt. Es wäre daher vielleicht für das in Frage kommende Stück erst das Jahr 1823 anzunehmen, oder aber zu vermuten, daß es auf demselben Wege in das Album gelangt ist, wie manches andere dort befindliche Stück, d. h. durch Kauf, Geschenk oder Vermittlung (vgl. unsere Hypothese über die von uns in demselben Album entdeckte und bei Gebethner & Wolff, Warschau, herausgegebene Mazurka in As-dur von Chopin).

Diese Vermutung führt uns zu den beiden Briefen. Wir glauben nämlich, daß das Notenautograph der Szymanowska vom Fürsten Nicolai Boris Galitzin geschenkt oder wenigstens auf seine Verwendung hin vom Meister übersendet wurde**). Das Verhältnis des Fürsten zu Beethoven ist zur Genüge bekannt, anderseits steht aber auch sein freundschaftliches Verhältnis zur Szymanowska fest. Das erklärt uns auch, wie die beiden an Galitzin ge-

*) Vgl. den Artikel von Józef Mirski »Marjá Szymanowska. Zum hundertjährigen Todestag der Künstlerin« in der »Pologne Litteraire«, einer Monatsbeilage der literarischen Revue »Wiadomos'ci literackie« Nr. 59/60 vom 15. 8. 1931.

**) Dazu bildet keinen Widerspruch die Anmerkung, die jemand auf einer ebenfalls im erwähnten Museum befindlichen Kopie der Noten gemacht hat: »Inédit et composé *pour* l'Album de Mme. Szymanowska, célèbre pianiste de la Cour de Russie«.

schriebenen Briefe des Meisters in Szymanowskas Besitz geraten sind und von ihr neben vielen anderen Handschriften berühmter Männer und Frauen in ein zweites Stammbuch eingereiht wurden, das sich heute auch im Pariser Adam Mickiewicz-Museum (Nr. 969) befindet. — Unsere Faksimiles sind getreu nach den Originalen gefertigt, von denen das zum zweiten Brief gehörige dritte Blatt am unteren Rand leider zerzaust und daher unlesbar ist. Der erste Brief (französisch) trägt an der Umschlagseite von fremder Hand die Adresse: »Monseigneur Le Prince Nicolas de Galitzin à St. Petersbourg. Aux soins de Mess. Stieglitz et Comp[ie], banquiers.« Der zweite (deutsche) Brief ist auch von fremder Hand adressiert: »Son Altesse le Prince Nicolas de Galitzin par Mons. Stieglitz & Comp. Banquiers à St. Petersbourg.«
Hier der Wortlaut der beiden Briefe:

I.

Vienne,
le 25 [me] janvier 1823

Votre Altesse!

Je n'aurais point manqué de repondre plutôt à Votre lettre du 9. Nov., si la foule de mes affaires ne m'avais empéché de vous écrire. C'est avec bien du plaisir que j'ai observé, que Votre Altesse s'approche des ouvrages de mon esprit. Vous désirez d'avoir quelques quatuors; comme je vois, que vous cultivez le violoncelle, je prendrai soin de vous contenter en ce point. Etant contraint de vivre des produits de mon esprit, il faut que je prenne la liberté de fiscer l'honoraire de 50 ducats pour un quatuor. Si votre Altesse y consent, je la prie de bientôt m'en avertir, et d'adresser cette somme au banquier Hénikstein à Vienne, je m'oblige d'achever le 1[mier] quatuor à la fin du mois de Février, ou au plus tard à la mi-mars. En vous temoignant mon vrai intérêt de votre talent de musique, je remercie Votre Altesse des égards qu'elle a bien voulu me marquer, en me choisissant pour augmenter, s'il est possible, votre amour pour la musique.

J'ai l'honneur d'être
de Votre Altesse
le très humble serviteur
Louis van Beethoven.

II.

Wien, am 26ten Mai 1824

Mein verehrter geliebter Fürst!

So viele ihrer liebenswürdigen Zuschriften unbeantwortet, schreiben sie es nur der Überhäufung von Beschäftigungen zu, gewiß sonst keiner Nachlässigkeit von meiner Seite — zuletzt noch zu ein paar Akademien aufgefordert, wobei ich Zeit und Geld verlohren, zur Schande unserer jetzigen

Einrichtungen Wiens mußte ich das Opfer eines gewesenen Tänzers Duport Pächter des Kärntnerthors werden erlaßen sie mir die gemeinen Details, welche sie ebenfalls empören u. anekeln würden so wie mich deren Wiederhohlung und Beschreibung, nur sei es mir vergönnt ihnen zu sagen, daß ich viel Zeit u. Geld Verlust dabei hatte — ich vernehme hier, daß jetzt in Petersburg auch die Meße als Oratorium im großen gegeben werden soll, meine Umstände zwingen mich, da man hier gar nichts *für mich* vielmehr *wider mich* thut, eine 2te kleinere Prenumeration einzuschlagen auf dieses Werk, u. so zwar, wie I. D. mir einmal schrieben ein gestochenes Exemplar der Partitur für 5 Dukaten in Gold anzubiethen, welche Partitur in einem halben Jahre erscheinen u. abgeschickt werden könnte, die Einladung dazu kann ich erst ihnen mit nächster Post schicken — ihr ihnen so lange versprochenes Quartett werden sie bald erhalten vielleicht auch die anderen, wäre nur die Nachfrage u. Aufmunterung von allen Seiten nach großen Werken nicht so stark, das Bedürfniß der Zeit erfordert es, der *Armuth* wird dadurch aller . . geholfen und gesteuert, welcher Antrieb solche Werke zu fördern! — da ich wohl denken kann, daß sie selbst zu diesem Zwecke Werke gebrauchen, so werde ich I. D. eine neue Overture, ein Terzett, welches von 3 hiesigen Italienern gesungen trefflich ausgeführt wurde, übersenden, sollten sie eine neue große sinfonie, welche mit einem Finale, wobei chöre und Solostimmen einfallen, wünschen, so würde ich auch selbe in Partitur abschreiben laßen, es brauchte keiner sonstigen Belohnung als nur Vergütung der Copiaturkosten — vielleicht wäre es möglich, daß durch ihre Bemühungen die Meße S[r] Majestät der Kayserin von Rußl. könnte gewidmet werden, vielleicht gar, daß ein so großmütiger Monarch, wie der Kayser von Rusland, mir eine Pension jährl. auswerfen würde, wofür ich alle großen Werke von mir S[r] Majestät zuerst übersenden würde, u. auch Aufträge S[r] Majestät schnell erfüllen würde u. dadurch auch der Nothleidenden Menschheit zeitlich geholfen werden könnte. — hier beifolgend ein Abdruck der Medaille von S[r] Majestät von Frankreich zum Zeichen ihrer Zufriedenheit mit meiner Meße. Die Medaille wiegt ein halb Pfund in Gold — — — — — — — — —

*

Die beiden Briefe besitzen für die Biographie Beethovens besonderen Wert, zumal in bezug auf das nicht allzu erfreuliche Kapitel in seinem Leben, das sein Verhältnis zum Fürsten Galitzin betrifft. Der erste Brief bezieht sich nämlich auf die bekannte Bestellung der drei Galitzin-Quartette, für die der Meister je 50 Dukaten verlangt. Das von ihm schon für den Februar und spätestens bis zur Hälfte März (1823) versprochene erste Streichquartett (op. 127) wurde bekanntermaßen erst 1824 komponiert, am 6. Mai 1825 zum erstenmal aufgeführt und im Jahre 1826 bei Schott herausgegeben. Die nicht nur hiermit, sondern auch mit den beiden anderen im Jahr 1825 kom-

ponierten Quartetten (op. 132 und op. 130) und sonstigen dem Fürsten übermittelten Kompositionen zusammenhängenden Verdrießlichkeiten sind schon genügend aufgehellt.
Auch der zweite Brief enthält eine Reihe von biographisch außerordentlich wichtigen Einzelheiten. Die Vollendung des ersten wie der beiden anderen Quartette wird auch hier (auf Galitzins Drängen) versprochen. Die Erwähnung der »paar Akademien« bezieht sich auf die im Wiener Kärntnertor-Theater am 7. Mai und später (am 23. Mai 1824) wiederholte, mit allerlei Kränkungen für den Meister verbundene Akademie, auf deren Programm die IX. Sinfonie, die große Ouvertüre, op. 124, und drei Nummern aus der großen Messe in D (Missa Solemnis), op. 123, standen.
Bekanntlich suchte der notleidende Meister seine beiden eben abgeschlossenen Riesenwerke (Messe und Sinfonie) bei verschiedenen europäischen Höfen und Konzertvereinen in Abschriften abzusetzen. Es gelang ihm nur zum Teil, besonders in Frankreich, von wo er seitens des Königs eine in diesem Briefe erwähnte (und heute in Wien verwahrte) »ein halb Pfund« Gold wiegende Medaille erhielt. Ein Exemplar der Messe wurde auch an Galitzin abgesandt, der dem Meister dafür in einem Brief vom 29. November 1823 in überschwenglichen Worten Dank sagt, und deren Aufführung verspricht*). Die »Prenumeration« geht nicht auf Abschriften, sondern auf die in Aussicht genommenen »gestochenen« Exemplare (je 5 Dukaten für ein Exemplar). Mit der angebotenen »Overture« wird wahrscheinlich op. 124 und mit dem »Terzett« die »Tremate«, op. 116, gemeint sein. Die »große Sinfonie« bedarf keiner Erklärung. — Die unterstrichene »Armuth«, der gesteuert, die »nothleidende Menschheit«, der »geholfen« werden soll, sticht uns aber noch immer ins Herz, nicht weniger als der ganze Jammer der tiefen Demütigung, mit der der Genius seine unsterblichen Werke den »Großen« dieser Welt zu Füßen legt.

CHOPIN UND DIE ALTE FRANZÖSISCHE MUSIK

VON
WANDA LANDOWSKA-ST. LEU-LA-FORET

Aus dem Französischen übersetzt von Hugo Leichtentritt

Wer mit der Musik *Chopins* näher vertraut ist, weiß, daß seine Konstitution den *Bach*schen Grundstoff verlangte. Selbst wenn seine Lehrer *Zywny* und später *Elsner* ihn nicht nach dieser Richtung geführt hätten, würde Chopin ganz allein sich die Nahrung gesucht haben, die seiner Natur

*) Es geschah am 7. 4. 1824. — Vgl. Galitzins Brief vom 8. 4. 1824.

unentbehrlich war. Neben *Bach* kommt für ihn *Mozart* in Betracht. *Mikuli* erwähnt in der Vorrede zu seiner *Chopin*-Ausgabe (September 1879) auch noch *Händel* und *Scarlatti*. Nirgends jedoch deutet eine Spur auf die französischen Clavecinisten.

*

Lange habe ich mich gesträubt, mir das einzugestehen, was mir seit jeher als Ahnung vorschwebte. Daran gewöhnt, alles einer sachlichen Prüfung durch die Logik zu unterbreiten, wollte ich nicht wahr haben, was dennoch mit immer wachsender Klarheit sich mir innerlich darstellte. Ich suchte diese Ahnungen mit stichhaltigen Beweisen zu stützen, aber vergebens. Es war mir nicht möglich, zu beweisen, daß Chopin in Paris die Werke der großen französischen Meister kennengelernt und studiert, von ihnen unmittelbare Anregungen empfangen hatte. Nichts davon. Zwischen 1800 und 1850 hatten die Musiker in Frankreich gar kein Interesse für das Clavecin und seine Meister. Die ersten Bände des großen Sammelwerkes »Trésor des Pianistes« erschienen zwölf Jahre nach Chopins Tode. Selbst die musikgeschichtlichen Arbeiten eines Fétis — dem er drei kleinere Etüden widmete — blieben Chopin unbekannt. Im übrigen wissen wir, welche Meister Chopin selbst spielte und mit seinen Schülern studierte. Es ist also ziemlich sicher, daß er von *Chambonnières*, *Couperin*, *Rameau* nichts Wesentliches wußte, wennschon er vielleicht durch Zufall irgendein vereinzeltes Stück des einen oder anderen Meisters gesehen hatte.

Woher also leitet sich die tiefe und geheimnisvolle, durch unzählige Bande geknüpfte Verwandtschaft zwischen dem polnischen Sänger und der alten französischen Musik?

Ich sehe im Geist gewisse meiner Freunde lächeln . . . »Ja, wenn man will, so sieht man auf beiden Seiten die nämliche aristokratische Eleganz, die nämliche Feinfühligkeit und Empfindsamkeit.« Im Grunde fühle ich, daß man glaubt, ich hätte mich vermessen, Ähnlichkeiten zu konstruieren zwischen dem Dichter mit der leidenschaftdurchwühlten Seele und den »oberflächlichen« Musikern vergangener Zeiten.

»Die wahre französische Musik wandte sich immer mehr an den Geist als an das Gemüt. Sie ist ein Gebilde des Kunstverstandes und gibt meistens die bildliche Darstellung eines scharf gesehenen Objekts.« *)

Es ist klar, daß gerade die Titel vieler französischer Stücke jener Epoche (z. B. Les Délices, la Princesse de Sens, les Bacchanales) es sind, die beim großen Publikum Neugierde auf die Musik erweckt und dazu beigetragen haben, die Namen eines *Rameau* und *Couperin* bekanntzumachen. Der Durchschnittshörer liebt eine fertiggeprägte Formel, einen Anhaltspunkt für die Phantasie, um sich der Mühe einer wirklich geistigen Mitarbeit zu entziehen, an die er nicht gewöhnt ist. Es ist viel leichter, »Le Petit Deuil« und »Les

*) André Tessier, Couperin. Laurens Editeur 1926.

Trois Veuves« charmant zu finden und beim Anhören der »Coucous bénévoles« zu lächeln, als der melodischen Linie eines *Louis Couperin* mit dem Ohr nachzuspüren, die harmonischen Kühnheiten eines *Francois-le-Grand* verständnisvoll zu würdigen, die dramatischen Züge eines *Rameau* zu erfassen. Zweifellos haben Titel wie »Les Coucous« und »Les Poules« der Welt die Existenz der alten französischen Musik leicht vermittelt; gleichzeitig jedoch haben sie bewirkt, daß man diese Musik einer liebenswürdigen Kokette verglich, die mit der Fußspitze wippend überall glänzen möchte, ohne zulänglichen Grund und ohne zu wissen weshalb.

Es ist kaum begreiflich, daß dies Vorurteil noch jetzt auf *Couperin* und *Rameau* lastet, in denen man gewöhnlich nur Meister der Miniatur sieht. Dabei liegt ihre Musik jetzt offen da und heischt Verständnis. Gleiten wir über die pikanten Titeletiketten ihrer Stücke hinweg und versuchen wir, in das Wesen ihrer Musik tiefer einzudringen*).

Couperin ganz besonders hat Berührungsflächen mit Chopin. Die Vorliebe des einen für das Clavecin, die ausschließliche Liebe des anderen für das Klavier, bringen sie beide dazu, den angerissenen und angeschlagenen Klaviersaiten die menschlichste, feinste, nobelste aller Musiken zu entlocken. Unsere gespannte Aufmerksamkeit entdeckt als gemeinsame Züge der beiden: ihren Gebrauch des Harmonischen, mit seinen Verzweigungen und logischen Konsequenzen; ihre rhythmischen Verwicklungen; die Konturen, die Haltung, den Charakter ihrer Melodie; ihre Ornamentik und schließlich ihr ästhetisches Fundament.

Die wesentliche Eigentümlichkeit der Harmonik bei *Couperin* und *Chopin* beruht auf der Wesensverwandtschaft ihrer Harmonie mit der Melodie. Nicht etwa, daß die Harmonik sich der Melodie gegenüber einen Vorrang anmaßen wollte. Aber die beiden Elemente des Harmonischen und Melodischen, hier aufs engste und unzertrennlich miteinander verknüpft, erscheinen immer als ein gleichzeitiges Ganzes, als eine Einheit. *Couperin* und *Chopin* garnieren nicht ihre melodische Linie mit einer Reihe von Akkorden. Daher kommt es, daß man bei ihnen nicht das kleinste ritardando auslassen, keine noch so nebensächlich erscheinende Durchgangsnote anders setzen kann, ohne das logische Gefüge des Zusammenklangs zu verletzen oder die Wahrheit des Ausdrucks zu schädigen. *Couperin* und *Chopin* wissen, sei es aus Überlegung, sei es intuitiv, daß der Harmonik die Rolle zufällt, leidenschaftliche Erregung anzufachen und dadurch der Melodie ihren wahren Ausdruck zu geben, mit dem Hauch des ihr eigentümlichen Lebens sie zu beseelen und so der Natur sich anzunähern.

Chopin, *Couperin* und *Rameau* lieben jene weiten, ja übermäßig weiten Intervalle, in Ketten von glutvollen Nonenakkorden, bisweilen noch durch

*) Es kann hier nur eine sehr summarische Wertung gegeben werden, eingehendere Analyse bleibt einer späteren Spezialstudie vorbehalten.

die dissonierende Würze der acciaccatura verschärft*); sie lieben es, die Intervalle der Akkorde erst zu lockern, gleichsam aufzutrennen und dann aufs neue fest zusammenzubinden, mit mannigfachen Umschnürungen hier und da, die aber alle von dem gleichen harmonischen Zentrum ausgehen. In seinem schönen Prélude ohne Taktstriche verwendet *Rameau* diese Schreibart: scheinbar planloses Hin und Her der Stimmführung, nicht zu Ende geführte Phrasen, plötzliches Abreißen oder Wiederaufnehmen des melodischen Fadens und dabei dennoch strikte Logik des Gefüges.

Die brünstige, glühende Chromatik, die *Chopin* quält und verzehrt, hat zur Folge eine Sehnsucht nach der kühlen, schneeweißen Frische der diatonischen Akkorde. Um seine Fieberglut zu löschen, stürzt er sich in dies kühle Bad, und man fühlt, welche Erleichterung ihm die Konsonanz bringt**). Die fleckenlose Reinheit des vollkommenen Dreiklangs gewinnt bei *Chopin* etwas Ergreifendes, ähnlich wie in manchen Chaconnen des *Chambonnières*, die in dieser strahlenden Diatonik etwas wie den Glanz des blühenden, nackten Körpers haben. Von demselben Trieb beseelt verwenden *Chambonnières****) und *Couperin*†) ganze Blöcke von reinen Dreiklangsakkorden mit plagalen Ausweichungen. Diese konsonanten Strecken folgen in der Regel solchen Stellen, in denen eine immer anwachsende Ausdruckskraft ihren Höhepunkt erreicht hat: Helle Lichtung nach Waldesdunkel; die Frische der Oase nach der verzehrenden Glut der Wüste. Es sei auch daran erinnert, daß *J. Kaspar Fischer*, von französischer Kunst beeinflußt, ähnliche Wirkungen kennt††).

Eines der wirkungsvollsten Mittel der dramatischen Musik, im Hinblick auf die Entfaltung von Kraft und Beweglichkeit, ist immer die *Sequenz* gewesen. Ganz natürlich erscheint es daher, daß die älteren Meister sie mit derselben Vorliebe verwenden wie die Romantiker. Gewisse Sequenzen bei *Couperin* und *Rameau* zeigen in ihrer Methode und in ihrem Wesen eine frappierende Ähnlichkeit mit Stellen bei *Chopin*†††). Das überzeugendste Beispiel einer Sequenz des 18. Jahrhunderts im reinsten *Chopin*-Stil ist die herrliche A-dur-Sarabande von *Rameau*. Zweifler seien nachdrücklich auf Takt 13 und die folgenden Takte verwiesen, wo eine besondere Überraschung gleichzeitig erwünschte Aufklärung bringt.

*) Vgl. *Chopin:* Etüde op. 25 Nr. 7, Takt 6, 7, 14 usw. Mazurka op. 63,2 Takt 41. *Rameau:* Les trois mains — Courante — Les Cyclopes — usw. *Couperin:* Passacaille, 2. Livre, 8. ordre, 9. Couplet.

**) *Chopin:* Nocturne op. 37,1 (Takt 41 ff.); op. 15,3 (Takt 89 ff.); E-dur Scherzo (Takt 139, 140, 146 ff.); cis-moll-Scherzo (Takt 155 ff.); f-moll-Fantasie (Takt 199 ff.).

***) *Chambonnières:* Chaconne, 3. couplet. (Gesammelte Werke von Ch. Herausgeg. v. P. Brounold u. A. Tessier, Paris, Sénart 1925, Seite 93.)

†) *Couperin:* La Favorite, 3. Couplet (1. Buch der Klav.-Stücke, 3. Suite); Passacaille, 5. Couplet (2. Buch, 8. Suite).

††) Vgl. *Fischer*, Passacaglia d-moll aus: Musikalisches Blumenbüschlein, 1696, und *N. Clerambault:* Orphée (air fort lent et fort tendre), Kantate für Sologesang und Instrumente, 1710.

†††) *Couperin:* L'Amphibie (Takt 33 ff.), 4. Buch, 24. Suite. — La Pantomime (Takt 13 ff.), 4. Buch. — La Garnier, 1. Buch, 2. Suite. *Rameau:* La Courante, Takt 15 ff. (Nouvelle suites de pièces de clavecin.)

Couperin schreibt Stücke wie »La Bandoline« oder »Les Ondes« fast durchweg im zweistimmigen Satz. Wie kommt es, daß diese Stücke trotzdem so reiche harmonische Wirkung haben? Die melodische Linie berührt auf ihrem Wege vom tonalen Zentrum ganz unerwartete, fernliegende Punkte, unvorbereitete Nonen, Querstände von rauhem oder schwelgerischem Klang. Ganz ähnlich bei *Chopin,* etwa im Impromptu, op. 29, zu Beginn des op. 51. Hier wirkt sich die polymelodische Anlage eines Künstlers aus, der unter dem kräftigenden Wettstreit des Kontrapunkts und des Volksliedes aufgewachsen ist.

Couperin und *Chopin* lieben die weitgestreckte melodische Linie, die langatmige, nachdenkliche Monodie, von Atempausen unterbrochen.

Couperin schreibt durch ein von ihm bevorzugtes Vortragszeichen diese Atemeinteilung mit derselben Eindringlichkeit vor wie *Chopin,* wenn er einen Phrasierungsbogen über eine Phrase setzt, die nur an einer ganz genau bestimmten Stelle abklingen soll. Bei beiden wirkt sich der gleiche, immer wache Willen aus.

Die Phrasierung *Chopins* und die *Couperins* haben eine auffallende Ähnlichkeit. Nur *Mozart* hat in gewissen Manuskripten (z. B. dem Rondo in a-moll) die gleiche Sorgfalt der musikalischen Interpunktion. Und welche Ähnlichkeit auch in der Prosodie, der metrischen Fassung der Phrase, im Schnitt ihrer Konturen, in der Art, wie die melodischen Linien sich ausbalancieren, in dem dichtgefügten und straffgespannten Legato bei *Couperin* und *Chopin!*

Couperin besitzt ebensowenig Naivität wie *Chopin.* Es ist merkwürdig, daß beiden diese Eigenschaft abgeht, und daß sogar die Stücke, die *Couperin* mit der Überschrift »naiv« versieht, wohl frisch, jugendlich, einfach im Wesen sind, aber keineswegs naiv.

Sowohl bei *Chopin,* dem Erotiker, wie auch bei dem sinnlichen und schwelgerischen *Couperin* entspringt die Leidenschaftlichkeit des musikalischen Ausdrucks durchaus nicht immer erotischen Quellen. Diese tatkräftige Leidenschaftlichkeit dramatisiert die Phrase, so daß sie wie von heftigen Akzenten gepeitscht, sich aufzubäumen scheint. *Chopin,* der Pathetiker, kämpft gegen den Feind, den Unterdrücker, und *Couperin,* der liebenswürdige Clavecinist Ludwigs des Vierzehnten, läßt Rufe der Revolte erschallen in Stücken, die er dem König und der Königin gewidmet hat: in der prächtigen, großartigen Favorite und Passacaille.

Die Melancholie *Couperins* und *Chopins**) ist von einer vollendeten Noblesse. Sie hat keinen materiellen Hintergrund, leitet sich nicht her von irgendeinem irdischen Mißgeschick, einem enttäuschenden Erlebnis. Diese Melancholie ist um ihrer selbst willen da, wegen ihrer Schönheit, ihrer Poesie, ihrer Erhabenheit, und auch wegen der süßen Wonne der Wehmut, die sie mit sich bringt.

*) Vgl. das bemerkenswerte Buch von Bronislawa Wojcik-Keuprulian: »Melodyka Chopina«, Lemberg 1930.

Die Ornamentik *Chopins* ist eine Mischung eigener Einfälle und überlieferter Eindrücke. Polnische Volkslieder, Bach und Mozart sind daran beteiligt. Indessen auch hier finden sich Parallelen zu *Couperin* und *Rameau*, wie etwa: die italienisch anmutende Ornamentik des »Rossignol en Amour«, oder die ornamentalen Umschreibungen der Phrasen in »Les Bergeries«, les »Rozeaux«, »Soeur Monique«; Arpeggios, durchkreuzt von etlichen hervorleuchtenden Durchgangsnoten, wie in der »Sarabande« von *Rameau*. Das nachdrückliche Betonen einer gewissen Note, der Dominante oder Tonika, das Einkreisen dieser Note mit Diminutionen, Melismen, lebhaften Arabesken, wie mit leidenschaftlichen Liebkosungen, finden wir nicht alle diese Praktiken in *Chopins* As-dur-Mazurka, op. 41, 4, ebenso wie in der d-moll-Chaconne von *Louis Couperin?* Man könnte sich darüber wundern, wenn man nicht wüßte, daß das Ornament eine Notwendigkeit ist für manche Phrase, die, um lebendig zu erscheinen, sich ausbreiten, anschwellen, sich strecken und zusammenziehen muß, durch hartnäckige Wiederholung sich wieder und wieder geltend machen muß. Aus diesem Grunde finden wir immer wieder in den volkstümlichen Gesängen der verschiedensten Völker derartige Manieren, Ausschmückungen, Zierate, wesensverwandt mit den Ornamenten eines *Couperin Bach*, *Chopin**).

Die Verwandtschaft Chopins mit der französischen Musik des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts ist deutlich zu erkennen.

Was ist ihr Ursprung?

*

Es war vor dem Kriege. Auf einer Konzertreise durch Spanien, das ich liebe, hatte ich Aufenthalt in Alcazar zum Zugwechsel. Vier Uhr früh, alles lag in tiefem Schlaf, der Bahnhof, die Stadt verlassen.

— Wann fährt der Schnellzug nach Valencia?

— In einigen Stunden.

Ich war allein. Was sollte ich tun? Die graublaue Morgendämmerung war köstlich. Ich irrte in der Stadt umher, an Don Quichote denkend: graublaue Häuser, steingrauer Himmel, schlafende Stadt, niemand in den Gassen. Ich ging wieder zum Bahnhof zurück. Da bemerkte ich in der Ferne zwei Männergestalten, schöne Burschen, prachtvoll gewachsen, mit dunkelgelocktem Haar, schwarzen Samtwesten, auf denen große Silberknöpfe prunkten. Die Männer gestikulierten beim Gespräch. Mein Herz stand einen Augenblick fast still . . . konnte so etwas möglich sein? — Sie sprachen polnisch . . .

Ich kam näher heran und begrüßte sie auf polnisch. Erst erstaunt, dann freudig erregt antworteten sie, mir kräftig die Hand schüttelnd.

---

*) Vgl. die interessante Arbeit von H. Windakiewiczowa »Wzory ludowej muziki polskiej w mazurkach Chopina« (. . . Spuren der polnischen Volksmusik in den Mazurkas von Chopin), Krakau 1926.

— Wo kommt ihr her? Was macht ihr hier in Spanien?
— Wir sind Zigeuner, der Hauptmann unseres »Tabor« ist ein Pole. Sollen wir Sie hinführen?
Ich folgte ihnen, erstaunt über diese Begegnung, ungeduldig, ihren Führer zu sehen. Hinter dem Bahnhof, auf einer mit Hecken und Gebüsch umgrenzten Wiese war der bunt und phantastisch aussehende Tabor aufgebaut. Hübsche braune Mädchen, mit langen, noch ungekämmten Haarflechten; ein Gewimmel von schwarzbraunen Kindern; Samoware, Musikinstrumente bedeckten den Boden. Die zwei Zigeuner liefen zum Hauptmann und erzählten ihm, eine Landsmännin, Vagabundin und Musikerin, gleich ihnen, sei zum Besuch gekommen.
Ich wartete am Eingang. Ein hübscher, groß gewachsener lustiger Bursche erschien, riß seine Mütze vom Kopf, warf sie auf den Boden, nach alter polnischer Art, hob den Arm und begrüßte mich mit einem Freudenschrei: »Seien Sie willkommen! Katharina war doch nur eine . . .!« Ich verstand seine zarte Anspielung: der Hauptmann wollte mich seiner patriotischen Gefühle versichern, indem er die große Kaiserin Katharina in den Schmutz zog: Polen war damals vor dem Krieg noch unter dem russischen Joch. Mädchen, Kinder, Frauen, Burschen, Pferde, Hunde, alle begrüßten mich mit geräuschvoller Herzlichkeit. Man trank Tee auf dem Boden, dazu aß man ein großes Laib Brot und Krakauer Wurst. Eine Zigeunerin schaukelte einen brüllenden Säugling in seiner Wiege. Der Hauptmann wirbelte auf seiner Trommel und sagte zu mir: »Spielen Sie für uns, da Sie ja Musikantin sind.« In diesem Moment jedoch kam ein Bote vom Bahnhof und rief mir zu, daß der Zug bald abgehen werde. Der Abschied war so herzlich, als ob wir alte Freunde wären. Ich versprach wiederzukommen und eilte hinweg. Eine Frauenstimme fing zu singen an. Ein Lied aus der Gegend von Lublin, eine klagende, schöne, echt polnische Weise zitterte durch die Lüfte, Heimweh weckend auf dem dürren kastilischen Boden.

*

Jenseits der unmittelbaren, faßbaren Einflüsse, denen die Künstler unterliegen, den Einflüssen, die man durch deutlich sichtbare Spuren beweisen kann, gibt es noch einen langsam und nachhaltig wirkenden Einfluß, in der Stille, von Volk zu Volk, gegenseitig: die Geschichte der Völker. Von den Menschen gezeugt, kommt sie wieder zu den Menschen zurück, wieder Neues erzeugend. Das Studium dieser beiden Organismen, ihrer unaufhörlichen Erneuerung, ihrer gegenseitigen Beziehungen, ihrer Abhängigkeit voneinander, ihrer jeweiligen Tätigkeit, bringt uns Tag für Tag neue Erleuchtung, ohne die wir viele künstlerische Erscheinungen, für sich allein betrachtet, nicht begreifen könnten. So finden wir die Verwandtschaft zwischen einem Menuett von *Rameau* und einer volkstümlichen »Mazurka«, zwischen einem Thema von *Buxtehude* und einem norwegischen Motiv von *Grieg* schließlich ganz natür-

lich. Was uns wie ein merkwürdiger Zufall, ein unerklärliches Problem erscheinen könnte, ist schließlich nur die natürliche und unabänderliche Folge dieser andauernden Umschichtung.
Und so lege ich mir auch die Frage vor, ob die geheimnisvollen Bindungen zwischen Chopin und der alten französischen Musik nicht von gleicher Art sind wie diejenigen, die einen »ground« von *Purcell* mit einem portugiesischen *Fado*, eine Bourrée aus der Auvergne mit einem Krakauer Obertas verknüpfen.

ROSSINI DER TONDICHTER UND BANKIER

VON

ELSA BIENENFELD-WIEN

Der junge Rossini war bildhübsch wie seine Mutter, die Bäckerstochter Annina Guidarini, die weder lesen noch schreiben konnte und nur nach dem Gehör die Partien der seconda donna in zahllosen Opernschmieren sang. Die musikalische Begabung erbte er, einziges und in vorehelicher Liebe gezeugtes Kind, auch vom Vater, der Orchesterhornist war. Mitten unter den Opernleuten wuchs er auf, die im Italien der Napoleonzeit in Schwärmen von Stadt zu Stadt zogen. Er hat Stimme und intoniert rein. Mit fünf Jahren schon singt er im Chor und verdient wacker Geld. Eines Abends in Sinigaglia singt die gefeierte Primadonna ihre Koloraturen herzlich falsch. Niemand wagt das zu bemerken. Plötzlich hört man eine Kinderstimme hell auflachen, Gioacchino macht sich lustig. Die beleidigte Primadonna schleppt ihn vor den Impresario, der will ihn exemplarisch bestrafen; wie er das pfiffige Gesicht des Knaben sieht, vergißt er den Zorn und gibt ihm lachend recht.
Die Gabe, sich die Menschen zu gewinnen, bleibt dem hellgeistigen Rossini zeitlebens treu. In Bologna kommt er zum *Padre Martini* in die Lehre. Hier hört er Musik von Haydn und von Mozart. Mozart macht unauslöschlichen Eindruck auf ihn, »Beethoven ist der Größte«, sagt er später einmal, »aber Mozart der Einzige«. Mit vierzehn Jahren wird Rossini zum Gesangsprofessor an der Musikakademie in Bologna ernannt. Bald hat er ein Liebesabenteuer nach dem anderen. Stendhal, der ihn persönlich kannte, erzählt, daß vom Morgen bis zum Abend Prinzessinen, Sängerinnen und Zofen seine Tür belagerten. Wenn sie einander begegnen, brennt Rossini, geschmeidig wie sein Figaro, durch und hält sie alle zum Narren. Während er so in Bologna Musik und Liebe studiert, absolviert eine spanische Primadonna ein Gastspiel. Sie ist sieben Jahre älter als er, Tochter eines Gesanglehrers, üppige Schönheit mit schwarzem Auge und Haar, tragische Sängerin hohen Stils, von großer Manier: *Isabella Colbran*.

Siebzehnjährig debütiert Rossini als Opernkomponist. In dem winzigen Teatro Giustiniani in Vendig läuft seine erste Posse, eine sogenannte »Farsa«. Von diesem Tag an schreibt er Oper um Oper, im Zeitraum von achtzehn Jahren nicht weniger als vierzig. Solcher Fleiß bedeutet bei dem fabelhaft begabten Rossini noch immer Faulheit. Die Einfälle strömen ihm nur so zu, er komponiert rascher, als ein anderer abschreibt und schreibt rascher, als ein anderer liest. Am liebsten liegt er im Bett, oft tagelang. Wiederholt sperren ihn die Impresari ein, um ihn zum Schreiben zu zwingen. Dabei ist er nicht im geringsten von Stimmungen abhängig. Er kann zu jeder Stunde, mitten in der Nacht aus dem Schlaf geweckt, mitten unter größtem Lärm komponieren. Einmal schreibt er, noch im Bett, ein Duett. Das Papier fällt zu Boden. Zu faul, sich zu erheben, komponiert und schreibt er es lieber neu. Nachdenken, erinnern ist ihm zu beschwerlich. So träg ist er und so leicht komponiert er. »Hätte mir das Komponieren nur die geringste Mühe gemacht«, gesteht er später, »ich wäre nicht Komponist geworden.«

Seine ersten Stücke finden mäßigen Beifall. Aber dann schreibt Rossini zwei Opern, mit denen er die anderen Komponisten, einen Nicolini, Nasolini, Fioravanti, Pavesi, Farinelli, Tarcchi, Gnecco, Caraffa, Paccini, Mosca, Lavigna, Coccia, mit einem Schlag vergessen macht. Am 6. Februar 1813 wird »Tancred« aufgeführt, drei Monate darauf die Buffaoper »Die Italienerin in Algier«. Der Meister des dramatischen Kontrapunkts tritt auf den Plan. In seinen Duetten, Terzetten, Sextetten und Septetten lebt das italienische Volk, wie es plappernd, lebhaft, bei den harmlosesten Anlässen explodiert. Von dem brausenden Erfolg kann man sich kaum eine Vorstellung machen. Die Rossini-Melodie erobert Ohr und Sinn der Italiener. Ohne Eisenbahn, ohne Telegraph, ohne Radio verbreitet sich Rossinis Ruhm mit Windeseile über ganz Italien. Der Impresario der beiden neapolitanischen Opernhäuser jagt mit Eilpferden nach Bologna, um den erfolgreichen Komponisten für seine Stagione zu verpflichten. Rossini ist nicht wenig beglückt, als der berühmte Domenico Barbaia, ehemals Kellner, Zirkusmanager, Croupier, nun Kunstmäzen und goldrasselnder Theaterunternehmer, ihm ein Engagement für Neapel auf acht Jahre mit einer für die damalige Zeit unerhörten Gage von jährlich 12 000 Frcs. und zugleich Anteil am Spiel (erste Form einer Tantiemenverrechnung!) anbietet. Dafür soll er jährlich drei Opern schreiben und einstudieren.

Neunzehnjährig kommt Rossini in Neapel an. Zur Truppe gehören der spanische Tenor Manuel Garcia (Stammvater der berühmten Sängerdynastie), später auch Maria Malibran (seine Tochter), Giuditta Pasta, der Bassist Lablache, die Tänzerin Taglioni. Primadonna ist jene Isabella Colbran, die schon auf den vierzehnjährigen Rossini Eindruck gemacht hat. Jetzt ist sie die Geliebte Barbaias und, wie man sagt, auch des Königs. Für sie schreibt Rossini die Hauptpartien seiner ernsten Opern, die Elisabetta, Armida, Dorliska, Des-

demona, die Donna del Lago. Die Colbran »hat nichts Theatralisches, wenig Gesten, nichts, was das gemeine Publikum Stellung oder tragische Bewegung nennt«, versichert ein Zeitgenosse. Heute würde man sie als »Hochdramatische« bezeichnen. Wie eine Hochdramatische verliert sie bald die Stimme. Als sie den Ton nicht mehr durchhalten kann, koloriert sie ihn mit Passagen und Trillern, denn sie ist eine große Gesangskünstlerin. Wahrscheinlich ihr zuliebe stattet Rossini seine Melodien mit so vielen Verzierungen aus (diese Technik wurde schon damals getadelt).

Fünf Jahre wirken Rossini und die Colbran gemeinsam in Neapel. Er übernimmt zwischendurch einige Male die Scrittura für Rom. Als er das erstemal für Rom schreibt, entsteht das Meisterwerk seines Lebens und der italienischen Opera buffa: *Der Barbier von Sevilla.* Die sechshundert Seiten Partitur schreibt er in nicht ganz zwölf Tagen. Das römische Publikum, das am 20. Februar 1816 das Teatro Torre Argentina füllt, hält die Musik für zu gelehrt und nennt Rossini spottend »il tedesco« (den Deutschen). Nach dem ersten Akt, der mit eisigem Schweigen aufgenommen wird, verläßt Rossini das Theater, geht nach Hause und legt sich schlafen. Der Mißerfolg bringt ihn nicht aus der Fassung. Erst von der dritten Aufführung an erwärmt sich das Publikum, bald wird jede Nummer mit Beifall überschüttet. Kaum je hat eine Oper einen so triumphalen Siegeszug angetreten wie der Barbier, der noch in demselben Jahr nach Florenz, Turin, Genua, Venedig, Mailand, Modena, Barcelona, Mantua kommt, schon zwei Jahre darauf Wien, Paris, Lissabon, Brüssel, London, New York erobert und seit 115 Jahren überall siegt.

Von Rom geht Rossini nach Neapel, nach Venedig, wieder nach Rom, wieder nach Mailand, von Stagione zu Stagione, er ist der gefeierte Komponist und komponiert Oper um Oper: die diebische Elster, Angiolina, Mathilde von Shabran, Moses, Semiramis, die Belagerung von Korinth, Ernstes und Komisches in bunter Reihe. Als er dreißig Jahre alt wird, entschließt er sich, die Sängerin seiner tragischen Hauptpartien, Isabella Colbran zu heiraten. Sie hat zwar die Stimme verloren, aber ein Vermögen erworben; sie besitzt eine prächtige Villa in Castenaso bei Bologna neben einem beträchtlichen Bankkonto; und man sagt, daß Rossini für Geld empfänglich sei. Die Hochzeit wird am 16. März 1822 in Castenaso gefeiert. Den Tag darauf packt Barbaia die ganze Gesellschaft zusammen und schickt sie nach Wien. Als echter Theatermann, der sich auf Sensation versteht, beruft er gleichzeitig *Carl Maria von Weber* aus Dresden. An dem Abend, da Weber zum erstenmal als Dirigent am Pult der kaiserlichen Oper in Wien erscheint, tritt Rosini mit den Prominenten der italienischen Stagione in eine Loge. An den folgenden Abenden werden Rossinis Opern von den großartigen italienischen Sängern gegeben. Das Entzücken flammt durch die ganze Stadt. Selbst *Beethoven* ist gepackt. Die Legende, daß ihn der Rossini-Taumel erbittert habe, ist falsch.

Rossini macht einen Besuch bei Beethoven, der ihn freundlich aufnimmt. »Ich gratuliere Ihnen zu Ihrem Barbier von Sevilla«, sagt ihm Beethoven. »So lange italienische Opern bestehen werden, so lange wird man Ihren Barbier spielen. Machen Sie niemals anderes als komische Opern. Darin sind Sie groß!« Rossini überliefert diese Worte Beethovens dem aufhorchenden *Richard Wagner*, als dieser ihn viele Jahre später in Paris besucht. In dieser Wiener Frühlingsstagione entscheidet sich der Sieg der italienischen Oper in Europa. Gekränkt fällt der arme, kranke Weber mit seiner deutschen Euryanthe durch, schreibt zornige Artikel gegen Rossini, nennt ihn eine schnatternde Gans. Vier Jahre später, in Paris, bittet er um Entschuldigung. Rossini benimmt sich wie ein Grandseigneur.

Drei Monate blieb Rossini damals in Wien und kehrt nie wieder zurück. Aber die drei Wiener Opernmonate machen seinen Namen europäisch. Von Wien geht das Ehepaar Rossini nach London; in sieben Monaten verdienen sie 175000 Frcs. In London wird Rossini mit dem Baron Rothschild bekannt, der bald einer seiner besten Freunde wird und sein Ratgeber in finanziellen Angelegenheiten. Rossini beginnt auf der Börse zu spekulieren, sein Vermögen wächst, er wird dem König vorgestellt, die exklusive englische Hocharistokratie ist von ihm bezaubert, seine Witze machen die Runde. Von London geht das Ehepaar Rossini nach Paris. Madame Rossini-Colbran verliert die Stimme völlig, sie tritt nicht mehr auf. Rossini erreicht den Gipfel seiner Laufbahn, wird Direktor des Italienischen Theaters in Paris, Generalgesangsinspektor, Generalmusikintendant mit einem Jahresgehalt von 20000 Frcs. Auber schreibt die »Stumme von Portici« (1828), Meyerbeer »Robert den Teufel« (1831), zwischendurch Rossini den »Wilhelm Tell« (1829). Mit diesen drei Hauptwerken ist die große französische Oper geschaffen. Rossini ist 37 Jahre alt, er übersprudelt an Einfall, glüht in Schaffenskraft, steht im Strahl des Ruhms.

In diesem Augenblick legt er die Feder hin. Vom Tell an bis zu seinem Tod schreibt dieser phänomenal produktive Mensch keine Oper mehr. Volle 39 Jahre, die ganze zweite Hälfte seines Lebens verbringt er in schöpferischer Abstinenz. Das Rätsel dieses geistigen Selbstmordes ist nie gelöst worden. Daß die Potenz der musikalischen Phantasie nicht erschöpft war, bewies ein »Stabat mater«, das Rossini 18 Jahre nach dem »Tell« in seinem 55. Lebensjahr komponiert, eine einzige Blüte in der Dürre der Jahrzehnte.

War es das dolce far niente des Italieners, das die lateinische Rasse in ihrer gesegneten Landschaft so gründlich zu genießen versteht, dem der echteste aller italienischen Komponisten verfiel? Transaktionen auf der Börse interessieren ihn leidenschaftlich, in Paris geht er jeden Tag zur Börse, er kauft, verkauft, es geht um große Summen. Möglich, daß der zu jener Zeit besonders korrupte Theaterbetrieb und der Konkurrenzkampf, den er wahrscheinlich mit Meyerbeer hätte ausfechten müssen, ihn verdrießt. Auffallend

ist, daß er zu kränkeln beginnt. Er wird ein schwerer Neurastheniker, der sich mit wirklichen und eingebildeten Krankheiten plagt. Ungeklärt ist, ob seine Kränklichkeit die Ursache oder die Folge des unterbundenen Schöpfertriebes ist. Der Fall Rossini wäre ein Fall für die Psychiatrie, die sich merkwürdigerweise mit ihm noch nicht beschäftigt hat.

Die Veränderung wirkt sich auch in der Ehe aus. Die typische Krise beginnt. Die Frau, sieben Jahre älter, macht ihn durch ihre Anwesenheit nervös. Er schickt sie in ihre Villa nach Castenaso. Die große Musiktragödin hat nicht die geringsten Hausfrauentalente. Daß sie nicht wirtschaften kann, nimmt ihr Rossinis Vater übel, der ihr jeden Groschen nachrechnet. Vom Vater hat Rossini seinen sprichwörtlich gewordenen Geiz geerbt. Es verdrießt ihn, daß die Frau in ihrem Heim Gesellschaften empfängt, Karten spielt; noch mehr ärgert ihn, daß sie, weil sie nicht genügend Geld erhält, ostentativ Gesangsstunden gibt. Rossini bleibt in Paris, konsultiert hundert Ärzte, langweilt sich fürchterlich und macht Badereisen.

In Aix-les-Bains findet er sich während des Sommers 1832 von einer pikanten Grisette getröstet. *Olympie Pelissier* tritt in sein Leben. Die schöne Olympie ist nicht einmal Halbwelt. Sie war ein Kind des Zufalls. Von ihrer Mutter mit zwölf Jahren einem Herzog um 40 000 Frcs., dann einem Amerikaner gegen eine Rente von 25000 Frcs. verkuppelt; zwanzigjährig geht sie ein Verhältnis mit dem Maler Horace Vernet ein, mit dem sie in Zank und Liebe lebt wie Müsette mit ihrem Schaunard; er malt ein Bild von ihr, es gehört zu seinen besten Stücken und hängt im Musée Louxembourg. Ein Freund des Malers bietet ihr Geld, sie wirft es ihm vor die Füße, läßt ihn, aber auch den Maler stehen, nimmt aus Trotz einen alten Bankier zum Geliebten, der ihr eine lebenslängliche Rente von 6000 Frcs. hinterläßt. Sie ist unabhängig, verliebt sich in Rossini, wird seine Krankenpflegerin und Freundin. Auch ist sie, die Französin, eine vortreffliche Hausfrau und verwirklicht die kulinarischen Phantasien Rossinis. Erst nach langen Verhandlungen willigt Isabella Colbran in die Scheidung, die im September 1837 gerichtlich durchgeführt wird. Der reiche Rossini, dem Geldopfer sauer sind, überläßt ihr großmütig ihre eigene Villa in Castenaso und alimentiert sie mit monatlich nur 150 Scudi. Er übersiedelt von Paris nach Bologna. Um in dem katholischen Italien keinen Skandal zu provozieren, wohnen Isabella, Rossini und Olympie in drei getrennten Wohnungen, aber nur zwei Minuten voneinander entfernt. Dreizehn Jahre geht das so fort. Im August 1845 erhält Rossini die Nachricht, daß seine geschiedene Frau an Krebs erkrankt ist und ihn zu sehen wünscht. Er besucht sie, die alte Liebe erwacht noch einmal, am 7. Oktober stirbt Isabella, den Namen des noch immer geliebten Gioacchino auf den Lippen. Acht Monate darauf vermählt sich Rossini mit Olympie. Er zählt 54, sie 47 Jahre. Die Villa Castenaso hat Rossini nicht mehr betreten. Er verkauft sie fünf Jahre später vorteilhaft. Im Jahre 1855 übersiedelt er für immer nach Paris.

Rossini besitzt zwei Paläste in Bologna, einen Palast in Florenz, eine entzückende Villa in Passy und wohnt dennoch in einem Mietshaus in Paris, Chaussée d'Antin, an der Ecke des Boulevard des Italiens, wo der Straßenlärm am lautesten ist. Nur dort fühlt er sich wohl. Im Musikzimmer der luxuriösen Wohnung steht die Kolossalbüste Mozarts. Rossini hält sich meist in seinem Schlafzimmer auf, wo er alle Besuche, auch die von Ministern und Monarchen empfängt. Er geht selten, des Abends nie aus, Theater besucht er überhaupt nicht, nur Samstags begibt er sich in den Musiksalon seiner Wohnung. Dort finden die berühmten Soiréen statt, die mit einem erlesenen Konzert eingeleitet, mit einem köstlichen Souper abgeschlossen werden. An einem dieser Abende läßt Rossini das Terzett aus *Verdis* »Atilio« singen und komponiert dazu vier Einleitungstakte in Verdischem b-moll »sans la permission de Verdi«, um inmitten der angeregten Konversation Ruhe zu schaffen. So liebenswürdig und so geistreich weiß er seine Gäste und den jungen Kollegen zu ehren. Alle Persönlichkeiten von Rang und Namen, die sich dauernd oder vorübergehend in Paris aufhalten, erscheinen im Salon Rossini.

Fast vier Jahrzehnte lang beschäftigt sich der Komponist des unsterblichen Barbiers damit, Kupons zu schneiden, Börsentransaktionen durchzuführen, Gesellschaft zu empfangen, Programme, Menüs und Testamente zu entwerfen, Legate zu bestimmen und Kodizille umzustoßen. Er erlebt den Sieg Meyerbeers, den Aufstieg Verdis, den Kampf Richard Wagners. Nichts bewegt ihn, das selbstgewählte Verstummen zu durchbrechen. Er genießt gleichsam seine eigene Unsterblichkeit. Auch als arbeitsloser Lebenssybarit bleibt er ein bedeutender Geist. Richard Wagner hat von Rossini mit Bewunderung gesprochen. »Rossini habe«, so erklärt er, »auf ihn den Eindruck des ersten wahrhaft großen und verehrungswürdigen Menschen gemacht, der ihm in der Kunstwelt begegnet sei.« Der Frau Cosima von Bülow verrät Wagner insgeheim, daß er Rossinische Musik sehr gern höre. »Daß das aber nur nicht die Wagnerianer erfahren!« fügt er diesem Geständnis lachend bei, »sie würden mich steinigen.« Über den Besuch, den Wagner während seines Tannhäuser-Aufenthalts bei Rossini abstattete, ist man teils durch Wagner selbst, teils durch E. Michotte, den Freund Rossinis, unterrichtet, der die interessante Unterredung aufgezeichnet und 1904 veröffentlicht hat. Rossini empfing den philosophierenden Wagner ungemein höflich, ließ ihn lange sprechen und bewies durch kluge Zwischenbemerkungen, daß er Wagners Reformen zu würdigen verstand, aber auch die schwachen Punkte in Wagners System erkannte. Bekannt ist Rossinis Pfeilwort, daß es in Wagners Schöpfungen »geniale Augenblicke, aber langweilige Viertelstunden gebe«.

Bis zu seinem Tod bewahrt Rossini Geist und Gentilezza eines Mannes von Welt. Seine Lebensführung hat fürstlichen Zuschnitt. Er ist lange gichtkrank, zittert um sein Leben und erreicht ein Alter von 76 Jahren. Nie fährt

Vienne

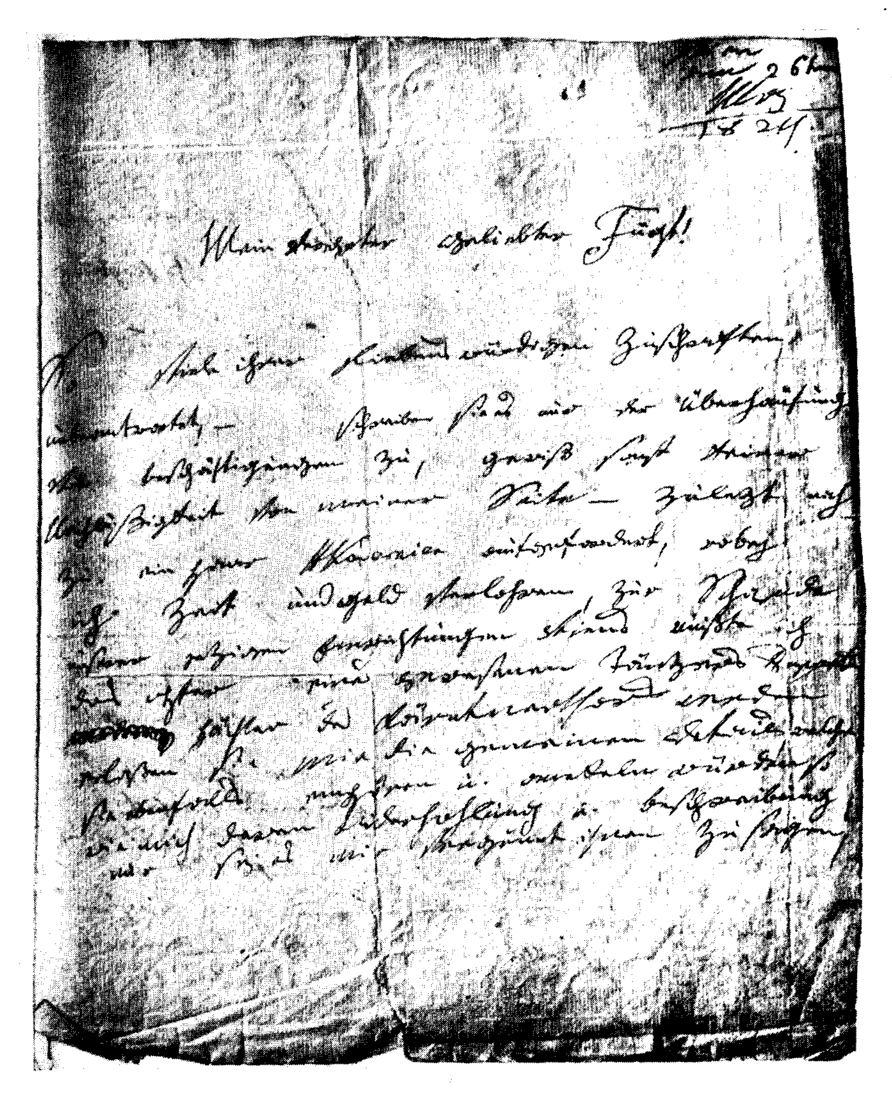
le 25me janvier
1823

Votre Altesse!!

Je n'aurais point manqué de répondre plutôt à votre lettre du 9. Nov, si la foule de mes affaires ne m'avait empêché de vous écrire. C'est avec bien du plaisir que j'ai observé, que Votre Altesse s'approche des ouvrages de mon esprit. Vous désirez d'avoir quelques quatuors, comme je vois, que vous cultivez le violoncelle, je prendrai soin de vous contenter en ce point. Etant contraint de vivre des produits de mon esprit, il faut que je prenne la liberté de fixer l'honoraire de 50 ducats pour un quatuor. Si votre Altesse y consent, je la prie de bientôt m'en avertir, et d'adresser cette somme au Banquier Henikstein à Vienne, je m'oblige d'achever le 1mier quatuor à la fin du mois de Février, ou au plus tard à la mi-mars. En vous témoignant mon vrai intérêt de votre talent de musique je remercie Votre Altesse des égards qu'elle a bien voulu me marquer en me choisissant pour augmenter, s'il est possible, votre amour pour la musique. J'ai l'honneur d'être

de votre Altesse
le très-humble serviteur

Louis van Beethoven



DIE BEIDEN NEU AUFGEFUNDENEN BRIEFE BEETHOVENS AN DEN FÜRSTEN NICOLAI BORIS GALITZIN
vom 25. Januar 1823 — vom 26. Mai 1824

DIE ZWEITE UND DRITTE SEITE DES VORSTEHENDEN BEETHOVEN-BRIEFES AN GALITZIN VOM 26. MAI 1824

er in der Eisenbahn; in seiner Equipage macht er die weitesten Reisen. Er ist abergläubisch, fürchtet den Freitag, die Zahl 13 und stirbt Freitag, den 13. November in seinem Landhaus in Passy, in demselben Jahr 1868, da Wagners Meistersinger in München, das Deutsche Requiem von Brahms in Bremen, Bruckners erste Sinfonie in Linz ihre Uraufführung erfahren und Verdi in St. Agata an Aida arbeitet. Rossinis irdische Reste werden am Père Lachaise beigesetzt. Das Vermögen, das er hinterläßt, umfaßt mehr als 2½ Millionen Francs neben den Werten, die in den Immobilien und Kunstschätzen zu Paris, Passy, Bologna und Florenz investiert sind.
Rossinis beide Ehen blieben kinderlos, da er keine Leibeserben hinterläßt, macht ihm die Verteilung seines Vermögens Sorgen. Mehreren Verwandten setzt er Legate aus. Seiner innigstgeliebten Gattin Olympie, die »zu preisen jedes Wort zu wenig wäre«, vermacht er sämtliche Kunstschätze und den Fruchtgenuß des gesamten Kapitals. Seinem Heimatsort Pesaro überweist er alle seine Besitzungen in Italien mit der Bedingung, seiner Gattin lebenslänglich den Nutzen zu gewähren. Über Tantiemen hat er nicht zu verfügen, da es zu jener Zeit noch kein Urheberschutzrecht gibt. Olympie überlebt den Gatten zehn Jahre. Nach ihrem Tod wurden auf Veranlassung der italienischen Regierung Rossinis Gebeine exhumiert und nach Florenz überführt. Rossini ruht nun unter einem monumentalen Grabmal neben Michelangelo, Macchiavell und Alfieri im Pantheon des neuen Italien. Nach dem Tod der Witwe wurden Rossinis letzte Anordnungen erfüllt. In Pesaro wird das Liceo Musicale eröffnet, das Rossinis Namen trägt und in dem ein Rossini-Museum untergebracht ist; heute eine der besten Musikschulen Italiens, aus der bedeutende Künstler hervorgingen. Es stand eine Zeitlang unter der Leitung Mascagnis. In Paris tritt die Akademie der schönen Künste das Erbe des Kapitals an, aus dem auf Anordnung Rossinis alljährlich zwei Preise zur Verteilung gelangen, der eine für Musiker, der andere für Literaten. In Passy wird ein Altersheim für italienische und französische Sänger und Sängerinnen errichtet, das noch heute besteht und derzeit etwa siebzig greisen Künstlern Aufenthalt bietet.

*

In Italien ist vor kurzem eine epochale Biographie Rossinis erschienen, das Lebenswerk des römischen Musikforschers *Giuseppe Radiciotti.* Eine Arbeit, die in der neueren Musikbiographik nicht ihresgleichen hat, an Durchbildung des Details, an Fülle neuerschlossener Quellen, an dokumentarischer Exaktheit der großen Bachbiographie Spittas, der Mozart-Biographie Jahns zur Seite zu setzen, an Feinheit der psychologischen Analyse und an Glanz der stilistischen Darstellung aber lebendigste Gegenwart ist. Radiciotti, ursprünglich Gymnasialprofessor, lebte in Tivoli bei Rom, hat den kleinen Ort seit Jahrzehnten nicht verlassen und ist, nachdem er noch die Herausgabe seiner Rossini-Biographie erlebte, mitten in der Arbeit an einer Spontini-Biographie, 77 Jahre alt, vor wenigen Monaten vom Tod dahingerafft worden. Die Rossini-Biographie, ein wahres Wunderwerk an Fleiß und bibliographischer Gründlichkeit, umfaßt drei mächtige Bände. Der Verlag Arte grafiche Majella di Aldo Chicca, Tivoli, hat das Werk in einer Pracht-

ausgabe erscheinen lassen: auf Bütten gedruckt, mit wundervollen Illustrationen, aus verborgensten Archiven, Privatgalerien und Bibliotheken von Radiciotti hervorgeholt, in einer graphischen Technik reproduziert, die eine Spitzenleistung italienischer Buchkultur darstellt. Bisher liegt diese Rossini-Biographie nur in italienischer Sprache vor. Sie müßte ins Deutsche übersetzt werden. Radiciotti zeigt Rossini als Repräsentanten der italienischen Nation und Musik, der auf eine ganze Epoche und über diese hinaus Einfluß übt. Wie die großen Gestalten der deutschen Tonkunst von der Welt Rossinis aus gesehen, in der Perspektive und Beleuchtung der lateinischen Rasse sich gruppieren: das ist neu, bedeutet Zuwachs an Erkenntnis und gibt dieser Biographie universalen Wert.

ENTRÄTSELTE KLANGWUNDER

VON

OTTO KAPPELMAYER-BERLIN

Unser bisheriges Wissen

Seitdem Helmholtz seine »Lehre von den Tonempfindungen« als »physiologische Grundlage für die Theorie der Musik« 1862 durch Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig, der Öffentlichkeit übergeben hatte, sind jetzt gerade 60 Jahre verflossen. Dieses Jubliläum aber bildet durchaus nicht den Anlaß zu unseren heutigen Betrachtungen, sondern es soll nur den Boden kennzeichnen, auf dem wir uns bewegen wollen. Die Lehre von den Tonempfindungen hat tatsächlich seit Helmholtz kaum Änderungen oder Erweiterungen erfahren. Einige Ergänzungen durch sprachphysiologische Untersuchungen veränderten kaum die Fassade des herrlichen Gebäudes. Grundlegenden Wandel schuf erst die Elektroakustik, weil sie physikalische Betrachtungs- und Untersuchungsmethoden erfand, welche eine ungeheure Verfeinerung der Schallmessung ermöglichten. Durch Mikrophon, Verstärker und Lautsprecher hatte man ein elektrisches Mikroskop geschaffen, mit dem man den Klängen ebenso zu Leibe rücken kann, wie der Arzt durch das Mikroskop die Welt der Bakterien erforschen konnte.

Bisher war jeder Klangeindruck anscheinend eindeutig definiert durch *Tonhöhe*, *Tonstärke*, *Tonfarbe* und *Tondauer*. Über diese vier Begriffe brauchen wir nicht erst zu reden; denn sie sind Musikern und Technikern gleich geläufig.

Das vergangene Jahr aber hat in der Klangforschung*) bedeutende neue Ergebnisse gebracht, durch die unsere Kenntnis vom Wesen alles Hörbaren so außerordentlich erweitert worden ist, daß man eigentlich jetzt eine neue *Monographie der Tonempfindungen* schreiben müßte.

Die neuen Forschungsergebnisse umfassen drei Hauptgebiete: *das Klangspektrum*, *das Lautspektrum* und *die Anschwingvorgänge.*

*) Wir verwenden hier den Ausdruck »Klang« als Oberbegriff für alles Hörbare, unter dem wir den physikalischen Ton, den musikalischen Ton, den Akkord und das Geräusch verstehen wollen.

Das Klangspektrum

Wenn wir dem Auge weiß erscheinendes Licht durch ein einfaches Prisma betrachten, dann sehen wir anstatt Weiß sämtliche Farben des Spektrums, vom hellsten Rot bis zum dunkelsten Violett. Man sagt: Das Prisma hat das Licht in die Farben seines Spektrums zerlegt.

Die Erforschung der musikalischen Klänge, der einfachen Töne und der kompliziertesten Geräusche ist in den letzten Monaten zur *Spektroskopie der Klänge* übergegangen. Wir wissen nämlich schon seit einigen Generationen, daß ein musikalischer Ton nicht aus einer einzigen Schallschwingung besteht, sondern aus mehreren. Die tiefste dieser Schwingungen heißt man den Grundton, und die sich darauf aufbauenden übrigen »Frequenzen« heißt man *Teiltöne* oder *Obertöne*. Der Grundton ist meist der stärkste, und die Teiltöne machen alle zusammen gewöhnlich höchstens ebensoviel Energie aus, wie der Grundton für sich allein hat. Je reicher ein Klang an Teiltönen ist, desto farbiger erscheint er uns, so daß wir auch sagen können: Die Teiltöne machen die *Farbe des Klanges* aus. Wenn ein Ton überhaupt keine Teiltöne enthielte, dann würde er für unser Ohr völlig unwirklich, geisterhaft und undefinierbar klingen. Vielleicht so wie eine tiefe Glasglocke. Der Ton ließe uns kalt. Wenn hingegen ein Klang besonders viele Oberschwingungen oder Teiltöne enthält, dann gewinnt er Leben und erscheint unserem Ohr inhaltsreich und farbig. Sind wenige, harmonisch zum Grundton liegende Teiltöne vorhanden, so wird uns der Klang besonders weich und schmiegsam erscheinen, in Farben ausgedrückt: Wie ein samtiges Braun. Sind dagegen viele, harmonisch zum Grundton liegende Oberschwingungen vorhanden, wobei aber der Grundton energetisch deutlich betont ist, dann haben wir einen kräftigen, scharfen und durchsichtigen Klang vor uns, der sich am besten mit der Farbe Weiß umschreiben läßt. Dies erklärt uns, warum die Intendanten einen »weißen Tenor« oder einen »braunen Alt« verlangen, wenn sie eine bestimmte Rolle in der Oper besetzen wollen. — Ist dagegen eine sehr große Zahl von Oberschwingungen vorhanden, deren gesamter Energieinhalt den Anteil des Grundtons erheblich überdeckt, — dann klingt die Geschichte »drahtig« oder piepsig oder blechern.

Vom Klangbild zum Lautbild

Stellt das Klangspektrum gleichsam eine Röntgenphotographie des wunderbaren Baues unserer Klangwelt dar, so ist es trotzdem kein naturgetreues Abbild von dem, was wir *wirklich hören*: denn das menschliche Ohr hat bestimmte physiologisch bedingte Eigentümlichkeiten, die das physikalisch wirklich vorhandene Schallbild verändern. Das Ohr täuscht uns hauptsächlich nach drei Richtungen:

1) Wir hören nicht alle Töne der Klangwelt gleich laut: Bässe hören wir viel leiser, als sie in Wirklichkeit sind — etwa tausendmal so schwach als eine gleichstarke Sopranstimme in hoher Lage —, und ganz hohe Töne hören wir immer schwächer und

schwächer, bis zuletzt bei etwa 20 000 Hertz das Hörvermögen überhaupt versagt! Diese Eigenschaft des Ohres wird durch den Ausdruck *Frequenzabhängigkeit des Gehörs* gekennzeichnet.

2) Die Lautstärke, die wir von irgendeinem Schall empfinden, ist nicht gleich der physikalisch wirklich vorhandenen Lautstärke. Diese Eigenschaft unseres Gehörsinns ist vielleicht die prägnanteste; denn hierdurch wird der Lautstärkeeindruck in ganz ungeheuerlichem Maß gegenüber der physikalischen Wirklichkeit verfälscht. Während z. B. bei ganz großen Orchesterwerken ein physikalischer Schallkraftunterschied von 1 : 200 000 zwischen dem feinsten Pianissimo und dem stärksten Fortissimo vorhanden ist, empfindet unser Ohr keinen größeren Unterschied als etwa 1 : 100. Einen physikalischen zweimal so lauten Ton empfinden wir nur etwa 1,4 mal so laut. Man sagt, das Ohr registriert die Schallstärkeunterschiede nach einem logarithmischen Maß.

3) Das Ohr täuscht uns bei mehrstimmigen Klängen Töne vor, die in Wirklichkeit nicht vorhanden sind: die Kombinationstöne. Außerdem aber hört es beim vielstimmigen Akkord meist nicht *alle* Einzeltöne. Diese letzte Fälschung heißt Verdeckungserscheinung.

Alle diese physiologischen Eigentümlichkeiten zusammen verursachen einen ganz bedeutenden Unterschied zwischen derjenigen Klangwelt, die im Raum wirklich vorhanden ist, und ihrem Abbild im Gehörszentrum des Gehirns. Darum hat die moderne Elektroakustik die beiden Begriffe: *Schallbild* und *Lautbild* eingeführt.

Das Schallbild ist die wirklich vorhandene Klangwelt, das Lautbild aber dasjenige, was wir hören. — Zahlreiche Klangphysiker von internationalem Ruf (Dr. Erwin Meyer und Dr. W. Janowsky-Berlin, Dr. G. B. Békésy-Budapest, Dr. Kingsbury- und Dr. Fletscher-New York) haben in der letzten Zeit Untersuchungen über Tonhöhen- und Lautstärkeempfindungen des menschlichen Ohres angestellt. Diese führten dazu, daß neben dem physikalischen Klangspektrum das *empfindungsrichtige Lautspektrum* aufgestellt werden mußte. Denn erst dieses deckt sich mit unserer wirklichen Schallempfindung. Das Lautspektrum zeigt uns nämlich an, wie laut wir beim einzelnen Ton die verschiedenen Obertöne hören und welche Grund- und Teiltöne bei einem Akkord oder Geräusch tatsächlich gehört werden. Zieht man das Lautspektrum vom Klangspektrum ab, dann bleiben selbstverständlich als Differenz alle diejenigen Grund- und Teiltöne übrig, die infolge von *Verdeckungserscheinungen* nicht gehört werden.

Untersuchungen ergaben folgende Verdeckungsgesetze: Die Verdeckung ist am stärksten in unmittelbarer Nähe des verdeckenden Tones. Je geringer der Tonhöhenunterschied beider Töne ist, desto stärker wird die Verdeckung. Ist die Lautstärke beider Töne verhältnismäßig klein, so nimmt die Verdeckungserscheinung nach Richtung höherer und tieferer Töne sehr gleichmäßig mit dem Frequenzunterschied ab. Haben wir jedoch mittlere oder gar große Lautstärken, dann werden die höheren Töne sehr viel stärker verdeckt als die tiefen Töne. Daher kommt es, daß infolge von Verdeckungserscheinungen manche Tonfilm- oder Rundfunk-Wiedergabe so sehr tief klingt. Man müßte in solchen Fällen eben die verdeckten Höhen durch elektrisches Anheben der

Frequenzgebiete maximaler Verdeckung wieder ausgleichen oder das Gleiche durch stärkere Besetzung der Sopranstimmen zu erreichen versuchen.

Das ist aber eine musikalisch sehr schwierige Frage, die auch in technischer Beziehung mancherlei Haken hat. Die Rundfunk- und Tonfilmleute werden schon noch manches lernen müssen, bis ihnen die einwandfreie Beherrschung des Ausgleichs der Verdeckungserscheinungen gelingt!

Eine logische Folgerung aus dem Bishergesagten ist die, daß durch lautere Töne nicht nur einer, sondern gleich mehrere leisere Töne verdeckt werden können. So kann z. B. ein Posaunenakkord die zarte Untermalung durch Violinstimmen vollständig verdecken. Hierbei aber hat man nun Zweierlei zu unterscheiden: Die Verdeckung kann so sein, daß die leiseren Töne überhaupt nicht gehört werden. Eine andere Möglichkeit aber ist die, daß die leiseren Töne zwar verdeckt werden, aber trotzdem eine besondere Farbtönung des Lautbildes hervorrufen. So verwendet Wagner z. B. hohe Füllstimmen manchmal nur zu dem Zweck, um dem Gesamtklang eine strahlende weiße Farbe zu geben. (Man sieht ja auch bei Gemälden den Untergrund nicht, trotzdem aber weiß jeder Kopist klassischer Originale, wieviel es für die Güte der Kopie ausmacht, daß der richtige Maluntergrund gewählt wird!) Schließlich haben wir uns noch die Frage zu überlegen, was es für das Lautstärkebild ausmacht, wenn zwei Töne gleicher Höhe und Stärke zusammenfallen: Wir hören dann an Stelle der wirklich vorhandenen Schalldruckverdoppelung etwa eine Lautstärkezunahme von 6 bis 11 Phon. (1 Phon ist die Lautstärkeeinheit, dargestellt durch einen Ton von 1000 Hertz, dessen Stärke gerade an der Reizschwellgrenze des Ohres liegt!) Haben in einem Lautspektrum die verschiedenen Einzeltöne stark voneinander abweichenden Höhenlagen — wie dies in »weit«geschriebenen Akkorden meist der Fall ist, z. B. im vierstimmigen gemischten Chor —, dann ist die Gesamtlautstärke gleich derjenigen des lautesten Teiltons. Liegen aber die Einzeltöne frequenzmäßig dicht beieinander, dann empfinden wir eine Lautstärkezunahme. Daher klingt der enge Satz eines vierstimmigen Männer- oder Frauenchors für unser Ohr durchschnittlich lauter als der weite Satz des gemischten Chors!

Die Einschwingvorgänge von Klängen

Die wichtigste Arbeit auf dem Gebiet der modernen Klangforschung betrifft die Fragen des *zeitlichen Aufbaus* unserer Klänge. Dr. Backhaus vom Klangforschungsinstitut der Universität Greifswald hat soeben umfangreiche Untersuchungen über dieses interessante Gebiet abgeschlossen. Er ging von der Beobachtung aus, daß jeder Klang nicht plötzlich entsteht, sondern verhältnismäßig langsam aus dem Nichts heraus zu seiner endgültigen Form anwächst. Man heißt diesen Entwicklungsvorgang technisch »*Einschwingvorgang*«; er schließt damit ab, daß der Klang seinen endgültigen »statio-

nären« Zustand erreicht. Wie man Explosionsvorgänge am besten durch die Zeitlupe sichtbar machen kann, so wird auch bei der Erforschung der Einschwingvorgänge ein schnellaufender Film an den Schwingspiegel angeschlossen, der die Kurvenform des Klangs aufzeichnet. Daraus ergeben sich nun ebenso interessante wie für die Elektroakustik, das Radio und den Tonfilm wichtige Erkenntnisse. Ein Vokal baut sich in wenigen Millisekunden auf. Daher sind für die menschliche Sprache die Einschwingvorgänge nicht von Bedeutung, es genügt allein das Spektralbild zu ihrer Identifizierung. Die Konsonanten, die beim Sprechen in Verbindung mit Vokalen erscheinen, werden gewöhnlich überhaupt nicht ausgesprochen, sondern füllen die kurze Aufbauzeit zwischen den Vokalen aus. Es handelt sich bei den meisten Vokalen um Zeiten von 6 bis 12 Millisekunden.
Ganz anders aber liegen die Dinge bei Musikinstrumenten, deren lange Einschwingzeiten von dem Mechanismus der Klangerzeuger hervorgerufen werden. Bei allen Instrumentklängen ist der Einschwingvorgang fast mehr charakteristisch für das in unserem Ohr entstehende Hörbild als der stationäre Klang. Es wurde ein Versuch gemacht, bei dem zwölf verschiedene Instrumente, Holz- und Blechbläser sowie Streichinstrumente, nacheinander auf derselben Tonhöhe gespielt wurden. Dabei wurde aber jeweils erst dann eingeschaltet, wenn die Töne eingeschwungen, also stationär waren. Von den anwesenden zwanzig Musikern konnte keiner das Instrument richtig erraten, das gerade gespielt wurde. Ließ man dagegen den Einschwingvorgang mithören, dann urteilten die Musiker richtig. Dies beweist, daß ganz unbewußt *das menschliche Ohr gerade den Einschwingvorgang des Instrumentklangs als sein charakteristisches Merkmal* registriert.
Die oszillographische Zeitlupen-Untersuchung zeigt, daß die verschiedenen Teiltöne des Instrumentklangs verschieden lange dauern, bis der stationäre Endzustand erreicht ist. Bei der B-Trompete war die Einklangdauer 20 Millisekunden, bei der Klarinette etwa 16, beim Saxophon etwa 35, bei der Flöte bis zu 300 Millisekunden. Eine ähnlich lange Einklangzeit braucht auch der Geigenton, nämlich 80 bis 120 Millisekunden. Nach 200 Millisekunden dagegen tritt bei der Geige oft ein Tonminimum auf, das auf den Bogenstrich zurückzuführen ist.

So wissen wir jetzt auch, warum gerade der Geigenklang so »beseelt« ist: Erstens entsteht der stationäre Zustand des Klangs erst nach einer erheblichen Einschwingzeit, zweitens ist die Einschwingzeit für die einzelnen Teiltöne sehr verschieden, und endlich ist selbst der eigentliche stationäre Zustand fast nie vorhanden, sondern durch leise, ungewollte Vibratos und Ungleichmäßigkeiten der Reibung des Bogens auf der Saite getrübt. Also ein Klangbild, das in jedem Zeitmoment, in dem wir es betrachten, anders aussehen kann als im vorhergehenden, was unser Ohr als vielseitige Modulationsfähigkeit des Tons dankbar registriert.

Zusammenfassung

Die Untersuchungsergebnisse von Schall- und Lautbildspektren und nichtstationären Schwingungsvorgängen in unserer Klangwelt eröffnen für den Physiker wie den Musiker gleich weite Zukunftsperspektiven. Wenn die Künstler einmal erkannt haben, daß jeder musikalische Klang nur dann eine angenehme Empfindung im Zuhörer auslösen kann, wenn er lebendig ist, d. h. seine Schwingungsform — in der Zeitlupe betrachtet — dauernd ändert, wenn er eingedrungen ist in die Mysterien des physiologischen Hörvorganges mit ihren vielfältigen Veränderungen des physikalischen Schalls, — dann ist er wenigstens bis zur Beherrschung des meßtechnisch Erfaßbaren unserer wunderbaren Klangwelt vorgedrungen. Vor seinem geistigen Ohr liegt dann alles das offen und klar, was auf dem weiten Weg zwischen Tonerzeugung und Tonempfindung vor sich geht. Und das ist schon außerordentlich viel wert, weil es zahlreiche Fragen aufhellt über den Unterschied zwischen einem direkt gehörten Klangkunstwerk und einem solchen, das in irgendeinem Reproduktionsverfahren gehört wird, die bisher ungelöst geblieben waren. Der Komponist und der ausübende Künstler kann sich den besonderen Erfordernissen der Klangreproduktion im Werk selbst und bei seiner Interpretation weitgehend anpassen. Wie heute der Filmoperateur himmelweit über den Photographen hinausgewachsen ist, — und so die Grundlagen zur photographischen Kunst schuf, so wird in Zukunft der schaffende und reproduzierende Musiker durch die Beherrschung seiner Klangmaterie neue Wege begehen können, die zu einer befriedigenden Klangwiedergabe im Radio, im Tonfilm und bei der Schallplatte führen werden!

Aber wir brauchen uns nicht einzubilden, daß mit den hier beschriebenen Arbeiten nunmehr auch die letzten Rätsel der klanglichen Kunst gelöst seien. Denn wir sind ja nur vorgestoßen bis zur Gemarkung der physiologischen Klangempfindung. Hier ist die absolute Grenze der unmittelbaren Forschung. Aber es ist noch ein weiter Weg von der Klangempfindung bis zum seelischen Reiz, den das Anhören musikalischer Kunstwerke im Menschen auslöst. Diese geheimnisvolle Strecke, der Weg vom Ohr zur Seele, kann nicht erforscht werden — sie muß erfühlt werden. Ihre gesetzmäßigen Zusammenhänge aufzudecken, mag eine Aufgabe der Psychologen und der Künstler selbst sein. Sicherlich ist die Lösung dieser letzten Probleme mit ganz anderen Schwierigkeiten verknüpft, als die gesamte Klangphysik bisher zu bewältigen hatte.

Aber Gott sei Dank bedarf der wahre Künstler für das Beschreiten dieses Weges keines anderen Hilfsmittels als desjenigen, das ihm die Muse selbst in den Schoß geworfen hat: Der künstlerischen Empfindung, dem letzten und stärksten Fundament, auf das sich das herrliche Gebäude unserer Musik stützt.

NEUE KLAVIERMUSIK

Ein Beitrag zur Klärung des Bildes der gegenwärtigen Musikepoche

VON

WILLI APEL-BERLIN

Zweiter Teil

Durften wir, vom Leben der Musik her betrachtet, den Sinn der bisher beschriebenen Erscheinungen als die Eroberung eines neuen Tongebiets erfassen, gewonnen in Form von zwei Lösungen, der »östlichen« Atonalität und einer »westlichen« neuen Tonalität, so stellen sich ihnen in bedeutsamer Weise andere Strömungen zur Seite, die zu dem zweiten charakteristischen Novum der Neuen Musik, zur Rhythmik führen. Während aber das Tongebiet in stetiger Umbildung und in dauerndem Kampf aus dem System der alten Harmonik erwächst, dringt die Rhythmik mit der Plötzlichkeit und der elementaren Wucht eines Naturereignisses in die europäische Musik ein. Nicht als ob sie aus dem Leeren gekommen wäre; aber ihr Werden liegt gänzlich außerhalb des Bereichs, auf dem im Verlauf von tausend Jahren Musik als Kunst herangewachsen ist. Merkwürdig genug ist es ja, daß der Rhythmus, dieses Urphänomen von Musik, das den Säugling ebenso bezaubert wie den Wilden, das den Schritt der Armeen beherrscht und die Ekstase des Tanzes, der Kunst noch nie zum selbständigen Problem geworden war, immer nur bei Gelegenheit und im Gefolge der Melodik auftauchte, als Schatten oder Stütze. Das ändert sich nun von Grund auf; in einem breiten Strom dringt die Rhythmik, getragen von der Elementarkraft des Volksgesangs und des Tanzes, selbstherrlich in die Musik ein, gerade zur rechten Zeit, um ein gefahrvolles Unternehmen, ein unsicheres Beginnen mit Lebensgefühl und Kraft zu erfüllen. Ähnlich wie das neue Tongebiet tritt sie von zwei Seiten her in verschiedener Form auf, vom Balkan*), dem Land der slawischen Volksmusik, und von Amerika als der Heimat des Jazz.

BALKAN UND AMERIKA

Im Südosten Europas ist *Béla Bartók* nicht nur Wegbereiter, sondern auch herrschende und überragende Persönlichkeit. Seine 14 Bagatellen, op. 6, zeigen ihn bereits im Jahre 1908, also zum mindesten gleichzeitig mit Schönberg, in sicherem Besitz aller wesentlichen Ausdrucksmittel der Atonalität (vgl. Nr. 6 und 8). Zugleich findet sich hier schon jene »barbarische« Rhythmik voll entwickelt, die er weiterhin mit einer fast monomanischen

*) Der Kürze halber sei es gestattet, in diesen Begriff Ungarn und die Tschechoslowakei einzuschließen, wenn das auch geographisch und ethnographisch nicht unbedenklich ist.

Einseitigkeit in den Mittelpunkt seines Schaffens stellt. Aber in dieser Einseitigkeit liegt eine Kraft, die ihn zu einer der stärksten und eindrucksvollsten Persönlichkeiten der Neuen Musik macht. Auch hat Bartók eine außerordentlich fruchtbare Tätigkeit entfaltet, die auf Umschmelzung des nationalen Musikschatzes in Kunstgut abzielt. Zahllos sind die Volkslieder und Tänze, die er gesammelt und in eine Form gebracht hat, in der sich auf eine reizvolle Art Überlieferung und Gegenwart miteinander verbinden. In gleicher Richtung bewegen sich Arbeiten von *Kodály*, *Kadosa*, *Slavenski* u. a. (7.) Trotz des starken Eindrucks, den die Balkanmusik bei den Musikern in Deutschland-Österreich hervorgerufen hat, finden sich von einem unmittelbaren Einfluß kaum Spuren; mit ihrem wilden Stampfen und Toben besitzt sie wohl mehr den Reiz des Fremdartigen als die Fähigkeit zu schöpferischer Anregung, konnte sie zwar befreiend, aber nicht vorbildlich wirken. Weit stärker ist der Einfluß, den der *Jazz* auf die Neue Musik gewonnen hat. Seiner faszinierenden Wirkung hat sich kaum einer unserer zeitgenössischen Komponisten entziehen können, zumal in jenen zurückliegenden Jahren, wo der Negertanz Kultursymbol der Zeit war. Hier wirkte *Hindemiths* »Suite 1922« bahnbrechend als rückhaltloses Bekenntnis zum Geist des Tages. Seitdem hat das Interesse für den Jazz merklich abgenommen, und nur gelegentlich noch wird hier und da die latente Kraft seiner Rhythmik spürbar. Eine Ausnahmeerscheinung ist *Erwin Schulhoff*, dessen Schaffen zu einem großen und wesentlichen Teil auf der künstlerischen Auswertung des Jazz beruht. (8.)

Freilich darf man nicht übersehen, daß die Bedeutung des rhythmischen Elements für die Neue Musik sich nicht in der Nachahmung folkloristischer Vorbilder erschöpft; im Gegenteil, erst jenseits von Balkan- und Jazzkunst (die übrigens nur in Annäherung, und zwar aus Gründen der Kürze hier auf die Formel: Rhythmik gebracht sind) öffnet sich ein freies Feld für die Auswirkung von unmittelbar musikalischen Kräften —, von rhythmischen Gestaltungen, die durch die Naturrhythmik nur angeregt, nicht eigentlich beeinflußt sind. Neue Formelemente werden gefunden in der freien Verwendung der Synkope, in der Mischung verschiedener Rhythmen, sei es in horizontalem Wechsel (Polyrhythmik), sei es in vertikaler Gegenüberstellung (Kontrarhythmik); aus der Anpassung an das technische Ideal der Zeit ergeben sich Verwandlungen des Tänzerischen ins Motorische. Dem Vorbild der Maschine musikalische Reize abzugewinnen, gelingt freilich nur sehr vereinzelt; größere Verbreitung findet ein quasi-motorischer Habitus, der, aus Geschäftigkeit und Nachlässigkeit peinlich gemischt, für die heutige Musik nicht weniger bezeichnend ist als für die Zeit.

Am sichersten haben Strawinskij und Hindemith das Rhythmische zu gestalten gewußt, jener in Richtung auf das Geistvoll-Überraschende, dieser in Richtung auf das Kraftvoll-Elementarische. Alles in allem aber bleibt die

Wirkung hinter den Erwartungen zurück, die man noch vor wenigen Jahren an das Erscheinen der Rhythmik geknüpft hatte. Die Epoche des Tanztaumels ist vorüber, und damit scheint auch der lebendige Impuls, den die Musik erhalten hatte, langsam wieder zu verebben. Also wäre es nur eine Modesache gewesen, die uns faszinierte, und nicht, wie man hoffen durfte, eine Entdeckung ähnlich der des harmonischen und melodischen Wesens, welche unserer Zeit vorbehalten blieb? Es mag unangebracht sein, auf diese Frage schon heute eine Antwort geben zu wollen, wenn man nicht etwa allgemeinkulturelle Gesichtspunkte geltend machen, d. h. es für unwahrscheinlich halten will, daß ein so ausgesprochen uneuropäisches Formelement wie die Rhythmik im Bezirk der abendländischen Musik zu einer herrschenden Stellung gelangen könne. Vielleicht aber darf man in diesem Zusammenhang darauf hinweisen, daß bereits in der Musik der Hochgotik (die ja in vielen Einzelheiten der heutigen analog ist), also um 1350 bei Machault und Laudino, aber auch noch bei John Bull und Frescobaldi um 1600 sich mannigfache Ansätze zu poly- und kontrarhythmischer Gestaltung finden, freilich aus ganz anderen Ursprüngen her, nämlich theoretischen Spekulationen entstammend.

ARCHAISTIK UND NEUKLASSIZISMUS

Auf mannigfache Weise ist das Schaffen der Gegenwart in der Kunst der alten Meister beheimatet, in einem fünften Erdteil von Musik also, der sich in zeitlicher Entfernung den anderen, räumlich getrennten überordnet. Alles überragend steht im Vordergrund des Interesses Bach, noch über seine eigene Größe hinausgehoben durch die Gegenüberstellung mit Beethoven, von dem man sich merkbar distanziert. Sein Name gewinnt programmatische Bedeutung: immer wieder wird er im Kampf um die Anerkennung der neuen Kunst zum Zeugen und Eideshelfer aufgerufen, mag es sich um Kontrapunkt oder Tanzmusik, um Gebrauchskunst, Konstruktivismus oder um die neue Sachlichkeit handeln. Unter seinem mächtigen Schutz wird der Kampf geführt gegen das Psychologische in der Musik, für Objektivität und Abstraktion. Seine Werke regen überall zum Nachschaffen an. In der Suite erkennt man eine Form, die in dem kleineren Format ihrer Sätze, in der Unabhängigkeit von Durchführungen und Entwicklungen, wie sie die funktionelle Harmonik in der Sonate erfordert, besonders aber auch in ihrer Vorliebe für tanzartige Charaktere den Neigungen der neuen Kunst aufs günstigste entgegenkommt. Wie äußerlich dabei auch die Berufung auf Bach sein mochte (denn man verkannte, daß die Sarabande und die Gigue zu Bachs Zeiten schon eine jahrhundertalte Entwicklung hinter sich hatten, sich längst von der Gebrauchsmusik zur reinen Kunstform gewandelt hatten!) — hier fand der Jazz ein Asyl, wo er unter dem Schutz geheiligter Traditionen sich allen Anfeindungen gegenüber geborgen fühlen und nach Herzens-

lust sich tummeln konnte. Auch die anderen Formen des Bachschen Schaffens, die Tokkata, die Choralvariation, die Invention, der Kanon, gewinnen neues Leben, weit seltener freilich die Fuge, an der sich eine wahrhaft echte Bach-Gesinnung am sichersten hätte bewähren können; wie ja denn überhaupt — und begreiflich genug — in den meisten Fällen die Anknüpfung sich auf das Formale und Technische beschränkt: der Geist von 1920 ist nicht derselbe wie vor zweihundert Jahren. Doch ist die Verbindung wiederum nicht so äußerlich, daß sie sich in der Anrufung eines großen Namens und in der Wiederaufnahme einiger archaisierender Musikformen erschöpfte; wesentlich vielmehr und entscheidend ist die Erneuerung jener grundsätzlichen Einstellung zum musikalischen Gestaltungsproblem, die durch die Herrschaft des polyphonen Prinzips gekennzeichnet wird. Eine Erneuerung, die freilich in viel geringerem Maße historische Reminiszenz ist als etwa das Zurückgreifen auf die Suitenform. Bachs Polyphonie mag vielleicht die ungefähre Richtung des Weges gewiesen haben, auf dem sich die Entwicklung zur linearen Musik der Gegenwart vollzog, — vorbildlich im eigentlichen Sinne konnte sie nicht sein, da sie bereits innerlich und unauflöslich mit harmonischen Prinzipien verbunden ist. So muß die moderne Polyphonie, der »rücksichtslose Kontrapunkt«, als eine eigenschöpferische Leistung der Gegenwart gewertet werden, als das bedeutendste Positivum vielleicht aus jenem Bezirk, von dem der Begriff »Atonalität« mehr nur die negative Seite bezeichnet. Erst späterhin, als das Wesentliche bereits geleistet war, wurde klar, wie sehr man sich in der Nähe alter Kunstübungen und Musikanschauungen befand, — nicht aus der Zeit des Hochbarock, sondern aus dem Bereich der musikalischen Gotik um 1300 etwa, die in so vielen Einzelheiten der heutigen Musikepoche nahe steht. Aus solcher Erkenntnis mag sich gewiß eine Festigung der neuerkämpften Gesinnung ergeben haben; wichtiger aber erscheint fast die Befruchtung in umgekehrter Folge. Erst die Neue Musik ermöglicht ein uneingeschränktes Verständnis für jene Schöpfungen, die vor 600 Jahren die ars nova hervorgebracht hat. Man lese in den Werken der bedeutendsten und kenntnisreichsten Musikhistoriker nach, wie sehr sie noch vor zwanzig Jahren in den Vorstellungen der klassischen Musik (Konsonanz, harmonische Entwicklung, Satzregeln usw.) befangen waren, und man wird erkennen, daß erst heute die Zeit gekommen ist, um eine Geschichte der Musik schreiben zu können, die den klassischen Darstellungen auf dem Gebiet der Malerei oder der Literatur ebenbürtig sein könnte*).

*

Aus fünf Bereichen, zwei zentralen, zwei seitlich gelagerten und einem zeitlich darüberstehenden bildet sich im Zusammenströmen das Phänomen der

*) Auf das Fortleben der Romantik (Schumann, Chopin, auch Brahms und Reger) in der Neuen Musik einzugehen, erübrigt sich bei der inneren Belanglosigkeit dieser Erscheinung, die man — im Unterschied sowohl von der Bachrenaissance wie von dem neuen Offenbachstil in Frankreich — eher eine Trägheit als eine Kraft wird nennen dürfen. Schwieriger ist es, in dem hier gestellten Rahmen der

Neuen Musik (rein vom Musikalischen her betrachtet!). Sind die Grundströmungen klargelegt, so wären nun die Erscheinungen zu betrachten, die aus ihrem Zusammenwirken und unter dem Einwirken des Zeitgeistes sich ergeben. Hier bietet sich noch eine Reihe von bemerkenswerten Aspekten, unter denen wir, um eine gewisse Abrundung zu gewinnen, die folgenden hervorheben:

WITZ UND GROTESKE

Nur eine andere Äußerung des negierenden Elements, wie es schon in der Kampfsituation der Neuen Musik gegeben war, ist es, was die heutigen Komponisten so außerordentlich häufig zur Ironie und Persiflage, zu bewußten Verzerrungen aller Art geführt hat. Auch hier knüpft sich eine Verbindung zu früheren Epochen von übergangsartigem Charakter, die in ähnlich unsicherer Lage zu dem gleichen Mittel gegriffen haben (eine Geschichte des Komischen in der Musik findet nirgends so wenig Stoff wie in der Zeit der Wiener Klassiker!). In der Virtuosität der Handhabung freilich übertreffen die heutigen Musiker alles frühere bei weitem. Die Karikatur scheut vor den gewagtesten Vorwürfen nicht zurück. Rathaus entwirft eine derbrealistische Schilderung von Schweinen, Malipiero zeichnet Papageien, Elefanten und Idioten, Lord Berners verfaßt einen Trauermarsch auf den Tod einer Erbtante. Auch Zeitsatiren werden komponiert; z. B. der Empfang einer Fürstlichkeit in einer Provinzstadt (Petyrek) oder die Nachmittagsvisite der höheren Tochter mit obligatem Klaviervorspiel (Albéniz). Am beliebtesten (und gelungensten) ist die Persiflage, die sich mit Vorliebe die Tanzmusik aus der Plüschmöbelzeit zum Opfer wählt, den Galopp, den Walzer, die Polka (Satie, Strawinskij und viele Nachfolger). (10.)
Nicht weniger bezeichnend für das Schaffen der Moderne ist:

DAS KURZE KLAVIERSTÜCK

das zu keiner Zeit in solchem Umfang und mit so bedeutungsvollem Akzent aufgetreten ist wie in der Gegenwart. Seine Entstehung erklärt sich aus der Reaktion auf die Kolossaldimensionen der Strauß- und Mahler-Zeit (Schönbergs »6 kurze Klavierstücke«), seine Beliebtheit begreift sich aus der Übereinstimmung mit dem Geist einer Zeit, die es gründlich gelernt hat, sich kurz zu fassen, um all das Vielfältige aufnehmen und wiedergeben zu können, was sie täglich und stündlich hervorbringt; — ebenso sehr aber auch aus der Unsicherheit einer Musiksprache, die alle Zeichen des Werdens und des Übergangs an sich trägt, und die noch lange Zeit gebrauchen mag, bis sie jene Kraft des Tragens und des Atmens wieder gewonnen hat, die das größte

Musik des heutigen Rußland gerecht zu werden. Wir müssen uns damit begnügen festzustellen, daß sich unter den Publikationen des russischen Staatsverlages *für Klavier* so gut wie nichts findet, was charakteristische Züge der Neuen Musik trägt. Von berufener Seite wird diese auffallende Erscheinung damit erklärt, daß die Soziologie des Sowjetstaats für das individualistische-bürgerliche Klavier keinen Platz habe.

Geschenk eines Beethoven an die Musik und an die Menschheit war. Die wichtigste Bedeutung des kurzen Klavierstücks wird man in seiner verhältnismäßig leichten Zugänglichkeit für den Dilettanten sehen müssen, durch die es zu einem ausgezeichneten Führer durch die Wirrnisse der Neuen Musik wird. All die Erscheinungen und Strömungen, von denen wir sprachen, lassen sich hier wie in einem Verkleinerungsspiegel bequem beobachten und studieren. (11.)

Ein Schritt weiter in dieser Richtung, und wir gelangen zum:

KINDER- UND UNTERRICHTSSTÜCK

Auch auf diesem Gebiet weist die Neue Musik eine erstaunliche, ja beispiellose Produktion auf. (12.) Noch deutlicher als bei dem kurzen Klavierstück manifestiert sich hier die Erkenntnis der Notwendigkeit, die Ergebnisse der Neuen Musik in einer Form auszusprechen, die den Fähigkeiten des Musikliebhabers hinsichtlich Auffassung und Wiedergabe entspricht. So entsteht die Gebrauchsmusik, ein Begriff, der, wenn er überhaupt etwas besagen soll, nichts anderes heißen kann als leicht spielbare Musik, Musik für den sich selbstgenügenden Dilettanten, im Gegensatz zur Musik für den Berufsmusiker, den auf Publikum angewiesenen Virtuosen. (Bachs Kantaten, auf die man sich im Zusammenhang hiermit immer wieder beruft, haben mit Gebrauchsmusik nichts zu tun; sie stellen hohe technische Anforderungen an die Ausführenden. Daß sie Woche für Woche zu einem bestimmten Gebrauch komponiert wurden, ist ein rein kulturhistorisches Phänomen, höchstens noch eine Angelegenheit der subjektiven Schaffenskraft, aber vom Standpunkt der Musik aus ohne erhebliches Interesse.)

Daß sich die moderne Gebrauchsmusik vorzugsweise an Kinder wendet, statt an den einigermaßen ausgebildeten Dilettanten (wenigstens für die Klavierliteratur trifft das zu!), nimmt ihr viel von ihrem Wert. Nicht als ob ein Befassen schöpferischer Musiker mit Fragen der Musikerziehung unpassend wäre: ganz im Gegenteil. Aber dergleichen verträgt sich allzu schlecht mit dem Geist der heutigen Musik, und so ist es denn auch nicht schwer zu bemerken, daß die meisten dieser Kinderstücke (man vergleiche sie mit denen der Romantik!) sehr wenig mit einem ernsthaften Bemühen um die Bildung der heranwachsenden Generation zu tun haben, daß sie fast alle in jener für die Gegenwart so bezeichnenden, aber für das Kind wenig zuträglichen Sphäre entstanden sind, wo der Witz und die Selbstironie zu Hause sind. Sie scheinen oft geradezu mit einem gewissen Augenzwinkern geschrieben zu sein, so etwa »wie sich der große Moritz die kleinen Kinder vorstellt«. Daß man in ihnen dennoch manches Nützliche für den Unterricht finden kann, bleibt unbestritten. Weit ab von dieser allgemeinen Haltung und hoch über allem anderen stehen aber die vier Hefte »für Kinder«

von *Béla Bartók*, in denen sich künstlerische Phantasie, meisterhafte Beherrschung der einfachsten Mittel und sicheres Verständnis für den Bedarf des elementaren Unterrichts aufs glücklichste verbinden.

LITERATURVERZEICHNIS

Wir lassen eine Übersicht über die wichtigste Klavierliteratur der Gegenwart folgen, in Gruppen zusammengefaßt, die den Abschnitten des Aufsatzes entsprechen. Selbstverständlich ist die so hervorgerufene Einteilung vielfach willkürlich und darf nicht dazu führen, den Charakter des betreffenden Stücks, noch weniger den des Komponisten schlagwortartig festzulegen. Nur im Sinne einer Beispielsammlung darf sie Anspruch auf Gültigkeit erheben. Werke, die für den *Liebhaber* von besonderer Bedeutung erscheinen, sei es weil sie besonders leicht zugänglich oder besonders instruktiv sind, sind kursiv gedruckt. Die Frage nach dem musikalischen Wert wird dadurch nicht berührt, zumal wir uns überhaupt bemüht haben, nur Werke aufzunehmen, die als wertvoll bezeichnet werden können.
Die Editionen sind wie folgt abgekürzt: *B:* Breitkopf & Härtel, Leipzig; *C:* Chester, London; *E:* Eschig, Paris; *H:* Heugel, Paris; *R:* Rouart-Lerolle, Paris; *S:* Schott, Mainz; *U:* Universal-Edition, Wien.

1. Atonalität: Außer den Schönbergschen Werken (U) können noch folgende etwa zur Charakterisierung des Begriffs herangezogen werden:
   Krenek, 2 Suiten für Klavier (U); *Wellesz, Epigramme,* op. 17 (U), gelegentlich noch mit Debussy-Reminiszenzen; *Hindemith, Reihe kleiner Stücke* (S); *Beck,* Sonatine (S); *Rathaus,* 5 Klavierstücke, op. 9 (U); Sonate, op. 20 (U); *Krenek,* Toccata und Chaconne (U); *Haba,* Sonata, op. 3 (U); *Toch,* 3 Klavierstücke (S).
2. Weitere Werke von *Satie: Descriptions automatiques* (E); Chapitres tournés en tous sene (E); *Heures séculaires et instantanées* (E); Vieux sequins et vieilles cuirasses (E); spätere Werke von weniger eigenwilliger Haltung: 3 Nocturnes (R); *5 Grimaces* (U). Die im Text genannten bei E. und R.
3. Französische Schule: *Album des 6* (S); *Poulenc, Suite* (C); *Mouvements perpétuels* (C); *2 Novellettes, c-dur* und b-moll (C); 3 Pièces pour piano, Nr. 2, Toccata, und Nr. 3, Hymne (H); (das erste dieser 3 Stücke, Pastorale, ist früher geschrieben und interessant als Beispiel für das gelegentliche Auftreten der Atonalität in Frankreich; vgl. hierzu auch: *Honegger,* Le cahier romand). Auch die »*Promenades*« (C) von P. neigen noch zu dieser Haltung; sie stellen bereits größere technische Anforderungen, ebenso wie seine »Napoli«-Suite (R), mit ihrem überaus brillanten Schlußsatz. Sehr bezeichnend für den modernen Ballettstil sind *Aurics* »*5 Bagatelles*«, vierhändig (H), von meisterhafter Diktion bei einfachsten Mitteln; ferner von *Auric,* Petite Suite (H); Sonatine (R). Außerdem: *Durey,* 1ère Sonatine (H); *Sauguet,* 6 Francaises (R), in 2 Heften, darunter als Nr. 6 ein »*dance des Matelots*«. *Milhauds* »*Le train bleu*« ist in einem Klavierauszug erschienen (H).
   Anhangsweise mag aus dem Schaffen anderer Nationen (das freilich wenig Originalität zeigt) erwähnt werden: *Casella,* Inezie (C); Deux contrastes (C); Sonatina (Ricordi); sowie ein »Recueil de Mazurkas« (E) von *Tansman,* mit denen sich Mazurkas von *Rathaus* (U) und *Szymanowski* (U) zu einem nicht uninteressanten Vergleich zusammenstellen ließen.
4. *Strawinskij,* »*Sonate*« und »*Sérénade*« gehören zu den interessantesten und eindrucksvollsten Werken der Neuen Musik. Stark beeinflußt hiervon schreibt *Nabokoff* eine Sonate und »Shot-Stories« (R).
5. Bitonale Stücke finden sich u. a. in: *Bartók,* op. 6 Nr. 1 (U); *Lopatnikoff,* 5 Kontraste (S); auch in *Windspergers* »*Kleinen Klavierstücken*«, op. 37 (S). Ebendort Stücke in Kirchentonarten und ähnlichen Tonleiterbildungen. Neue und starke Wirkungen mit alterierten Dreiklängen finden sich auch in *Busonis* herrlicher »Toccata« (U).
6. Abklingende Atonalität: Gut zu erkennen an *Kreneks* »*5 Klavierstücken*«, *op. 39* (U), im Vergleich mit seinen obengenannten Suiten etwa; ähnlich wie die erwähnten Variationen von *Reutter* aus den »Kleinen Klavierstücken« (S) sind »Variationen und Rondo über ein Thema von Haydn« von S. W. Müller (B). Auch *Reutters* »*Passion in 9 Inven-*

tionen« zeigt tonale Haltung, eklektisch mit anderen Stilarten gemischt. Ferner *Toch, Kleinstadtbilder* (S).

7. Balkanmusik. *Bartóks* umfangreiches Klavierschaffen erfordert (und rechtfertigt) ein besonderes Studium. Wir erwähnen, chronologisch geordnet: *14 Bagatellen*, op. 6; quatre Nénies, op. 8b; *Suite*, op. 14; Allegro barbaro; *Sonatine*; Tanzsuite (für Orchester, Klavierübertragung); Sonate; 3 Rondos über Volksweisen. (Alles U.) Ferner: *Kodaly*, 7 Klavierstücke, op. 11 (U); *Kadosa*, Sonata 2, Suite 2, *Al Fresco* (S); *Slavenski*, *Aus Südslawien* (S); Tänze und Lieder aus dem Balkan (S).
8. Jazz: *Strawinskij*, Piano-Rag-Music (C); *Hindemith*, Suite 1922 (S); *Milhaud*, 3 Rag-Caprices (U); *Schulhoff*, Partita, *Esquisses de Jazz*, Hot-Music (U). Auch in *Reutters* »*Tanzsuite*«, op. 29 (S) und in *Becks* »Klavierstücken« (S) findet sich Jazzmusik. Rhythmischen Problemen ist *Hindemiths* eigenwillige und interessante, aber sehr schwierige »Klavierübung« (S) gewidmet.
9. Neuklassizismus: Ist es nur persönlicher Geschmack, wenn wir der Meinung Ausdruck geben, daß hier, im Schatten des großen Bach, die eindrucksvollsten Werke der Neuen Musik entstanden sind? Da ist zunächst *Busoni*, dessen Schaffen eine einzigartige Stellung (auch dem inneren Werte nach!) in der Neuen Musik einnimmt. Die »Sonatina seconda« (B) aus dem Jahre 1910, nicht weniger revolutionär und bahnbrechend als Schönbergs Klavierstücke, noch deutlicher die »*Sonatina in diem nativitatis Christi*« (B) und die schon genannte Toccata sind Beweise einer tief-inneren Verbundenheit mit Bachschem Geist, die ihren stärksten Ausdruck in der »Fantasia contrappuntistica« gefunden hat. *Hindemiths* Schaffen hat, je stärker er sich polyphoner Gestaltungsprinzipien bediente, um so mehr an Überzeugungskraft und Gültigkeit gewonnen, — wovon freilich seine Klavierwerke keine hinreichende Vorstellung zu geben vermögen. Auch *Conrad Becks* kontrapunktisch fundierte Musik hebt sich in ihrer inneren Wahrhaftigkeit und in der aus einem ehrlichen Können erwachsenden Gestaltungskraft über den trügerischen Durchschnitt des Zeitschaffens weit empor. In noch höherem Maße fast gilt das für das Schaffen des in Weimar lebenden Komponisten *Hans Brönner*, dessen Choralvariationen »Christ lag in Todesbanden« und »Wie schön leuchtet der Morgenstern« zu den eindrucksvollsten Werken der Neuen Musik gehören. Leider ist von seinen Werken bisher noch nichts gedruckt worden (!). Unmittelbar auf Bachs Vorbild gehen *Thomas* in »*Sechs 2stimmige Inventionen*« (B) und *Durey* in »Dix Inventions« (H) zurück, *Petyrek* in einer »Suite« (U), *Markevitch* und *Tailleferre* in je einem »brandenburgischen« Klavierkonzert (S resp. H), letzteres von bemerkenswerter Kraft, besonders im Vergleich mit früheren Werken dieser französischen Komponistin. Loser ist die Beziehung etwa in der »Partita« von *Raphael* (B) oder in einer »Suite anglaise« von *Gaillard* (E) u. a. m.
10. Witz: *Schulhoff*, »*Ostinato*«, sechs familiäre Angelegenheiten (U); *Petyrek*, sechs groteske Klavierstücke (U) sind größere Werke von ausgesprochen witziger Tendenz. Vereinzelt findet sich vieles in der französischen Musik, in den Stücken der folgenden beiden Abteilungen und in zahlreichen Produktionen von minderem Wert. Das »*Grotesken-Album*« (U) gewährt interessante Aufschlüsse darüber, was heute alles als »grotesk« angesehen und quasi entschuldigt wird.
11. Kurze Klavierstücke: *Schönberg, 6 kleine Klavierstücke*, op. 19 (U); *Bartók*, 9 kleine Klavierstücke, Heft 1—3 (U); *Wellesz*, Epigramme, op. 17 (U); *Reutter, Kleine Klavierstücke*, op. 28 (S); *Jarnach, Kleine Klavierstücke* (S); *Tiessen*, 6 Klavierstücke, op. 37 (U); *Hauer*, Klavierstücke (U); *Kadosa, Epigramme* (S); *Toch, Tanz- und Spielstücke* (S).
12. Unterrichtsstücke: Neben den Heften von *Bartók* erscheinen die einfallsreichen »*Kleinen Klavierstücke*« von *Windsperger* (S) von hohem Wert für den Unterricht; *Sigfrid W. Müllers* »*15 kleine Klavierstücke*« (B) sind technischen Problemen gewidmet (auch andere Werke von M. sind für den Unterricht brauchbar, zwei Sonatinen und eine Suite bei B). *Strawinskij* in »*Les cinq doigts*« (C) und in den vierhändigen Sammlungen »*5 pièces faciles*« und »*3 pièces faciles*« (C) bewegt sich klaviertechnisch in den ausgefahrenen Geleisen des Fünf-Finger-Spiels, natürlich auf witzige und sehr amüsante Art; *Hindemiths* »*Leichte 5-Ton-Stücken*« (S), verbinden eine (nur scheinbar leichte) Anfängertechnik mit hohen Anforderungen an geistige Reife. Zugänglicher ist sein »*Wir bauen eine Stadt*« (S). *Buttings* »15 kurze Klavierstücke« (U) enthalten viel Brauchbares, ebenso *Kadosas* »Baga-

tellen« (S) und *Casellas* »11 pièces enfantines« (U), während *Petyreks* »11 kleine Kinderstücke« (U) jener Gattung von Stücken angehören, die für Kinder mehr zum Anhören als zum Spielen sind.

Schließlich sei noch auf zwei Sammelwerke hingewiesen: »Das neue Klavierbuch«, (S) und »Musik der Zeit« (U); das zweite ist inhaltsreicher, das erste leichter zugänglich und im ganzen wohl charakteristischer. In beiden aber findet sich manches, was mit Neuer Musik höchstens die Entstehungszeit gemeinsam hat.

ROLAND TENSCHERTS HAYDN-BIOGRAPHIE

Mit 30 Bildern. Verlag: Max Hesse, Berlin

Der Verlag war aufs beste beraten, die Haydn-Biographie (sie ist der 30. Band der »Klassiker der Musik«) Roland Tenschert anzuvertrauen. Der Verfasser, in Österreich geboren und aufgewachsen, seit Jahren in Salzburg heimisch, war schon aus klimatischen Bedingnissen die richtig gewählte Persönlichkeit. Seine Forschertätigkeit galt bisher vorzugsweise Wolfgang Amadeus, dem er allein im Vorjahr zwei Bücher widmete (siehe »Die Musik« XXIV/I). Einen Schritt weiter, und er durfte sich an Haydn wagen, für den er seine Liebe nicht erst kalendermäßig entdeckt haben kann, denn das Buch über den Schöpfer einer beglückenden Unzahl von Werken der Tonkunst ist auf einem Fundament errichtet, dem ein langjähriges Studium vorausgegangen sein muß; mehr: das Sorgfalt und Vertiefung in so hohem Maß verrät, wie es nur bei dem anzutreffen ist, der mit dem Dargestellten geistig und seelisch verwachsen ist. Wir Leser der »Musik« konnten aus dem Abschnitt, der das Haydn-Heft einleitete, die schöne Wärme fühlen, von der Tenscherts Betrachtung des Künstlers Haydn erfüllt ist. In die Anlage, den Aufbau, die Gliederung des fast unübersehbaren Stoffes einzudringen, wird jetzt unsere Aufgabe, nachdem der Band, in der gewohnten gediegenen Ausstattung erschienen, vor uns liegt.

Dem Biographen werden für seinen »Haydn« die Grenzen nicht so knapp gesteckt worden sein wie für sein Mozartbändchen (bei Reclam). Konnte er sich jetzt breiter ausleben, so war der Vorgänger doch eine Vorstufe zu der Aufgabe, auf einem immerhin doch eingeengten Raum (250 Seiten) ein Lebensbild zu gestalten, das, mag der Ablauf von Haydns irdischem Wandel sich auch auf schmalen Pfaden vollzogen haben, im Hinblick auf die Fülle der zu bewältigenden Gesichte einer Arbeit gleichkommen mußte, die nicht nur Kenntnis, Urteilsvermögen, Materialsichtungstechnik, sondern auch Geschmack und Feinfühligkeit vereinigt.

Das Buch gibt mit seinen drei Einleitungskapiteln das Postament: Spiegel der Zeit, Einreihung des Meisters in die Umwelt, Vorschau und Sprungbrett für die Darstellung eines Lebens, die ihren Stoff in elf Kapiteln zu bändigen bemüht ist. Man ersteigt manchen Gipfelpunkt, der zum Verweilen zwingt. Anfang und Ausklang dieses Daseins sind von seltenem Gefühl für Werden und Vergehen eines bedeutenden Menschen durchdrungen. — Der zweite Teil gilt dem Werk. 17 Abschnitte sind es, in die das Schaffen zerlegt wird. Jede Gruppe dieses Bereichs findet ihre sorgsame und sinnvolle Behandlung. Wir sehen einen kritischen Kopf am Werk, der Spreu vom Weizen scheidet, der nie ins Hypertrophische abgleitet, nie mit rhetorischen Phrasen glänzt, der immer den Kern herausschält, der Entlegenes und Abgestorbenes nicht unbeachtet läßt, dem Unsterblichen in Haydns Werk das würdige Charakteristikum verleiht — kurz, der gerecht wägend, erfassend, durchleuchtend einen Stoff formt und deutet, der von der Vielfalt der Schaffenskomplexe ein nicht leicht vergeßbares Abbild schafft. Wo es nottut, wird richtiggestellt, Unbekanntes ans Licht gezogen, anders gearteten Meinungen ohne Schärfe entgegengetreten. Das Ganze im milden Laut einer temperierten Sprache; denn



EIN STAMMBUCHBLATT BEETHOVENS
vermutlich für Marja Szymanowska



ANNA GUIDARINI ROSSINI
des Meisters Mutter



ISABELLA COLBRAN
Rossinis erste Gattin



OLYMPIE PELISSIER
Rossinis zweite Gattin



ROSSINI
nach dem Gemälde von Ary Scheffer



ROSSINI
zur Zeit der Komposition des Barbiers

Haydn bedarf keines Heroldes mehr; Fackelträger zu sein, bleibe den Biographen Schönbergs und Strawinskijs überlassen.
Mehrere Anhänge, darunter ein trefflich gearbeitetes Register, und 30 famose Abbildungen, bringen das Buch auf Vollhöhe. Freuen wir uns dieses Dokuments, das die ehrwürdige Gestalt des Meisters in ihrer Unvergänglichkeit lebendig werden läßt. Die Haydn-Literatur ist so arm, daß dieser Biographie die Beachtung weitester Kreise vorausgesagt werden darf. *Max Fehling*

* ZWEI VORTRÄGE *

MAX VON SCHILLINGS spricht über: *»Die Musik als Gradmesser der Kultur«*

Auf Einladung des *Deutsch-Ausländischen Akademiker-Clubs* sprach *Max von Schillings* über *»Die Musik als Gradmesser der Kultur«*. Die Musik habe am längsten unter den Künsten auf einer primitiven Stufe gestanden. Erst mit der technischen Vervollkommnung des Menschen konnte auch sie sich entwickeln. Gesang und Tanz finden wir schon früh bei allen Völkern. Aber das Naiv-Intuitive genügte nicht, das *religiös-kultische* Bedürfnis des Menschen mußte dazukommen, um die Musik zu entwickeln. Das blieb aber auch nicht ohne Einfluß auf die weltliche Musik, und dem schöpferischen Trieb der Menschheit wurde ein neues Gebiet erschlossen. Die Tonsetzer konnten der Musik den ihr unter den Künsten gebührenden Rang anweisen, und sie wurde zu einem Kulturgradmesser.
In keinem Lande außer Italien ist die Entwicklung der Musik so von den politischen Schicksalen bedingt gewesen wie in *Deutschland.* Die *politische Zerrissenheit* unseres Vaterlandes war in kultureller Beziehung geradezu ein Segen. Im Bürgertum wie an den Fürstenhöfen wurde die Pflege der Musik Tradition. Städte von wenigen tausend Einwohnern waren kleine Kunstzentren. Die Erkenntnis der kulturellen Bedeutung der Musik wurde zum schönen Wettstreit. Bis heute ist es in der Welt eine einzig dastehende Tatsache, daß in Deutschland *der Staat* die Musik fördert. Außerhalb des deutschen Gebietes ist die Kunst mit wenigen Ausnahmen dem privaten Unternehmerkreis und dem Mäzenatentum überlassen.
Die Massenproduktion und der Massenverbrauch an Musik seit der Jahrhundertwende, die Kaffeehaus- und Filmmusik, letztere mit ihrer oft unglaublichen logischen Diskrepanz zwischen Handlung und Begleitung, haben die Nerven abgestumpft. Grammophon und seit rund zehn Jahren die umwälzende Erfindung des nun auch auf dem Gebiete der Musik zu einer Weltmacht gewordenen Radio haben die Internationalisierung der Musik ungeahnte, in ihrem Ende noch nicht zu übersehende Fortschritte machen lassen. Aber trotz allem hat *Deutschland seine führende Stellung behalten.* In gewaltigen Kämpfen wird um den Ausdruck der heutigen Zeit gerungen. In der Internationalen Gesellschaft für neue Musik tauschen die Jungen ihre Gedanken und Empfindungen aus. Es sind nicht alles reife Früchte, aber die Jugend muß ihren Weg suchen. Nur schwer kommt sie an einem Riesen wie Wagner vorbei. Aber die neue Ausdrucksform ist auch ohne Herabziehung des Großen zu finden.

WILHELM FURTWÄNGLER spricht über:
»Gegenwart und Zukunft des Berliner Philharmonischen Orchesters«

Die *Deutsche Gesellschaft 1914* widmete sich bei einem Gesellschaftsabend der Musik. Es müsse, wie das Vorstandsmitglied *Dr. Liebmann* mit Recht betonte, bei der allgemeinen deutschen Notlage auch die Pflege der Kulturgüter in das Arbeitsgebiet der Gesellschaft mit einbezogen werden. Im Mittelpunkt der Veranstaltung, umschlossen von wundervollen musikalischen Darbietungen der *»Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker«*, standen die Worte *Dr. Wilhelm Furtwänglers:*
Fast fünfzig Jahre sind nun vergangen, seit das Orchester nicht durch Mittel eines Mäzens, sondern lediglich durch den Kunstwillen seiner Mitglieder ins Leben gerufen wurde.

Nie wurde es von *einem* Dirigenten »dressiert«, vielmehr leuchteten an seiner Spitze die erlauchtesten Dirigentennamen wie Hans von Bülow, Richard Strauß, Nikisch und Weingartner. Hier liegt hauptsächlich die Wurzel der gesteigerten Einfühlungsfähigkeit der einzelnen Mitglieder in die großen Meisterwerke der Tonkunst. Ein weiterer Auftrieb strömt dem Orchester aus der Selbstverantwortlichkeit des Einzelnen dem Ganzen gegenüber in künstlerischer und wirtschaftlicher Beziehung zu. Vor dem Kriege und der Inflation war die finanzielle Lage des Orchesters so glänzend, daß ein eigener Pensionsfonds für Mitglieder und deren Witwen und Waisen begründet werden konnte. Nach dem deutschen Zusammenbruch sahen sich die Philharmoniker zunächst genötigt, eine staatliche Unterstützung in Anspruch zu nehmen. Inzwischen hatten der künstlerische Lebenswille des Orchesters und im besonderen ausgedehnte Gastspielreisen die Verhältnisse gebessert, bis die Notverordnungen derart bedrohlich in sein Dasein eingriffen, daß die Zukunft dieser einzigartigen Künstlergemeinschaft nunmehr ernstlich in Frage gestellt ist. Und es liegt eine besondere Tragik darin, daß Furtwängler selbst im Vertrauen auf die staatliche Hilfe einen Ruf nach Wien ablehnte, um den Philharmonikern treu zu bleiben, und nun befürchten muß, bald am Grabe seines mit solcher Liebe umhegten Künstleramtes zu stehen. Es bedeutet einen kulturellen Selbstmord, mit einem Federstrich eine solche Kultgemeinschaft deutscher Kunst zu vernichten, die Jahrzehnte zu ihrer Reife brauchte. Vielmehr ist es eine Forderung unseres Ansehens, sie zu erhalten, denn sie will ja nicht um ihrer selbst willen bestehen, sondern im Dienste der deutschen Musik fortleben und Deutschlands deutscheste Kunst in alle Welt tragen.

(Nach Berichten der Berliner Börsen-Zeitung)

WILHELM ALTMANN ZUM 70. GEBURTSTAG

Am 4. April gilt es, den hervorragenden Organisationstechniker und gerechten Opern- und Konzertkritiker, den bewährten Historiker und unermüdlichen Quartettgeiger, den Bibliothekswissenschaftler von hohen Graden und oft gerühmten Verfasser von Büchern, Broschüren und Katalogen, den erfahrenen Statistiker und gründlichen Herausgeber zu ehren, einen Mann, der über die Vielfalt seiner verzweigten Tätigkeitsgebiete hinaus sich zum kühnen Bergsteiger trainierte und als liebenswürdigster und bereitwilligster Zeitgenosse so manchem Freund und Förderer geworden ist. Seine erstaunliche Begabung zum Fleiß läßt keine Stunde ohne fruchtbare Arbeit vorübergehen. Blättern wir unsere »Musik« durch — in welchem der bisher erschienenen 451 Hefte sucht man den Namen Wilhelm Altmann vergebens?

Den Ablauf seines Lebens findet man in jedem Lexikon. Hier nur ein paar Stationen: 1862 in Adelnau geboren, zum Geiger herangebildet, Student in Marburg und Berlin, 1886 bis 1889 Bibliothekar in Breslau und Greifswald, wo sich der junge Wissenschaftler auch als Orchesterdirigent auszeichnete, seit Jahrhundertbeginn Oberbibliothekar an der königlichen Bibliothek zu Berlin. 1905 zum Professor ernannt, gründet Altmann im folgenden Jahr die Deutsche Musiksammlung bei der Kgl. Bibliothek und versieht das Amt des Direktors dieser rühmenswerten Abteilung nach Albert Kopfermanns Tod (1914) bis 1927. Johannes Wolf wurde sein Nachfolger.

Altmanns früheste Schriften sind die »Chronik des Berliner Philharmonischen Orchesters« (ursprünglich als Aufsatzreihe in der »Musik« erschienen), »Heinrich von Herzogenberg«, »Die öffentlichen Musikbibliotheken«. Seiner Herausgebertätigkeit fiel das Verdienst zu, »Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt« zusammenzustellen, eine Arbeit von außergewöhnlicher Bedeutung, denn sie wurde zum Fundament aller späteren Forschungen auf diesem Spezialgebiet. Seine weiteren Ausgaben sind »Richard Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern«, »Richard Wagner und Albert Niemann«, »Ausgewählte Briefe von Richard Wagner« und »Wagners Autobiographie« mit einem wertvollen Anmerkungsapparat, der erläutert und berichtigt. Andere Briefausgaben dienen Johannes Brahms (Briefwechsel Band III) und Otto Nicolai (Briefe an seinen Vater). Auch Carl Maria von Webers Schriften hat Altmann ediert. In sein engeres Berufsfach schlagen die mit subtilster Kenntnis zusammengestellten Kataloge, von denen der eine Max Regers Werken, der andere

Wilhelm Bergers Schaffen gewidmet ist, ein dritter und vierter gilt der Kammermusik- und der Orchesterliteratur. Kürzlich mit dem vierten Band abgeschlossen liegt sein »Handbuch für Streichquartettspieler« vor (Verlag Max Hesse). Neben der Neubearbeitung von »P. Franks Tonkünstlerlexikon« warf sich sein Arbeitseifer auf die Herausgabe einer größeren Zahl von Orchesterpartituren und Kammermusikwerken. Sicher erfaßt dieser Überblick nicht die Summe von Altmanns Gesamttätigkeit. Vermutlich sind noch andere Arbeiten ähnlich wichtiger Natur im Fluß, auch mögen weitere umfassende Pläne der Verwirklichung entgegenreifen.

Wir wünschen seiner Schaffensfreudigkeit, die an alles, was sie angreift, neben wissenschaftlicher Genauigkeit die Wärme einer erprobten Arbeitsmethode setzt, daß dem Jubilar die Parze gnädig sein möge, um ihn das vollenden zu lassen, was sein Drang der Musikforschung und Musikerziehung noch zu schenken hat. Ad multos annos!

Die Schriftleitung

DAS ZWEITE HEINRICH SCHÜTZ-FEST IN FLENSBURG

Zum erstenmal wurde mit diesem Schütz-Fest versucht, das Schaffen des Meisters allseitig in Erscheinung treten zu lassen. Im Zeitraum von Sonnabendvormittag bis zum Sonntagabend wickelte sich eine siebenteilige Festfolge ab, bestehend aus einer musikalisch reich ausgestalteten Eröffnungsfeier mit der lichtvollen Festrede des Vorsitzenden der »Neuen Schütz-Gesellschaft«, *Hans Joachim Moser*, einem Festgottesdienst nach liturgischen Mustern des 15. und 16. Jahrhunderts, drei Kirchenkonzerten und einem abschließenden Festkonzert im »Deutschen Haus« mit seinem akustisch idealen Konzertsaal für etwa 1800 Zuhörer. Innerhalb dieser Festfolge wurden 36 Werke von *Heinrich Schütz* aus allen Altersstufen und in allen Stilrichtungen, vom venezianischen Prunkstil und der doppelchörigen a cappella-Motette bis zu den dramatischen biblischen Szenen der »Sinfoniae sacrae« und einer feinen Auslese der »kleinen geistlichen Konzerte« aufgeführt. Von diesen 36 Werken erklangen 25 *zum erstenmal*, und zwar fast ausnahmslos in der Bearbeitung des Festdirigenten, des jungen St. Nicolai-Organisten *Johannes Röder*. Dieses Schütz-Fest war daher geeignet, dem Fachmann reiche Anregung zu bieten und fruchtbares Neuland zu erschließen, zugleich aber dem Laien einen starken Eindruck von der einzigartigen Fähigkeit des genialen Meisters zu vermitteln, alle Ausdrucksmittel seiner Zeit in seinen das Höchste und das Tiefste menschlichen Seelenlebens und visionärer Gotteserkenntnis streifenden Gestaltungswillen zu zwingen. Zum erstenmal hörte man von Schütz u. a. das »Deutsche Magnificat« aus dem letzten Lebensjahr, den 84. und 116. Psalm von 1619, die gewaltige Choralbearbeitung »Komm heiliger Geist«, weiterhin eine Reihe der erschütterndsten »sinfoniae« und Einzelwerke, wie das vor wenigen Jahren aufgefundene »Erbarm Dich mein, o Herre Gott«, »Herr, neige Deine Himmel und fahr herab«, das italienische Madrigal »Beate selve« und das anmutige deutsche »Vier Hirtinnen«. Einen gewaltigen Schlußakkord bildete das Festkonzert mit dem zwölfstimmigen »Haec est dies« von Michael und dem zwanzigstimmigen »Alleluja« von Hieronymus Praetorius, die aber an innerer Glut durch die Psalmwerke »Warum toben die Heiden«, »Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn?« und das übergewaltige »Jauchzet dem Herrn« von Schütz weit überstrahlt wurden. Der unhistorische Riesenapparat (650 Mitwirkende) rechtfertigt sich wohl durch die dieser Musik innewohnende Tendenz zu größter Klangentfaltung, zumal bei der Ausgestaltung die Klarheit der Struktur und die Sorgfalt der Textbehandlung vollkommen gewahrt blieben. Als Ausführende standen dem Dirigenten drei von ihm geleitete ausgezeichnete Chöre, leistungsfähige Solisten und Musiker des städtischen Orchesters und hervorragende Solisten zur Verfügung: *Anni Quistorp* (Sopran), *Charlotte Wolf-Mathhäus* und *Irmgard Reimann-Rühle* (Alt), Prof. *Georg A. Walther* und *Heinz Marten* (Tenor) und *Kurt Wichmann* (Baß), ferner für das Cembalo *Richard Liesche* (Bremen) und *Gertrud Trenktrog* (Flensburg) und *Gottfried Gallert* und *Kurt Utz* für die Orgel. Alles, was Röder anpackt, ist erfüllt von ehernem Rhythmus und dem Feuer intensivsten Musikempfindens. Mit diesem Werk hat sich der junge Dirigent als musikalische Führernatur von ganz ungewöhnlichem Ausmaß bewiesen. *Erich Hoffmann*

URAUFFÜHRUNGEN

KURT WEILL: DIE BÜRGSCHAFT (Berlin, Städtische Oper)

Um die Uraufführung der neuen Oper *Kurt Weills* erhob sich schon ein Wettstreit zwischen den deutschen Opernhäusern, und in drei Städten zugleich hob man das neue Werk aus der Taufe. In Berlin hatte die Städtische Oper ihre besten Kräfte in den Dienst der ungewöhnlichen Aufgabe gestellt. Seit der Dreigroschenoper erwarten viele Leute von Kurt Weill Jahr für Jahr eine neue Sensation, etwas Aufreizendes, an die Nerven Gehendes, ein Tendenzstück mit sozialpolitischem Hintergrund, ein satirisch verbogenes Zeitgemälde der verderbten Welt, mit Schwelgen in Lasterhaftigkeit. Solchen Erwartungen kommt auch »*Die Bürgschaft*« entgegen, aber in viel gemäßigterer Tonart als die Dreigroschenoper und Mahagonny. Diesmal zeichnet nicht mehr der wilde Agitator Bert Brecht als Textbuchverfasser, sondern der viel beschaulichere und gesittetere *Caspar Neher*, und es entsteht ein zwar antikapitalistisch, quasi antibürgerlich eingestelltes Zeitbild, aber in bürgerlichem Ton, in fast hausbackener Redeweise. Es wird die Zersetzung und Verderbtheit der bürgerlichen Welt gezeigt durch die Einflüsse des Geldes, die Übergriffe der staatlichen Macht. Von Hause aus scheinbar anständige Menschen werden zu Betrügern, Wucherern, Blutsaugern in einer Umwelt von verbrecherischem Gesindel, von gewaltsamer, rechtsbeugender Obrigkeit. Eine aus dem Altertum geschöpfte gedankenreiche Parabel Herders, in die Gegenwart transponiert, enthält den von Neher verwendeten dramatischen Kern, der mit Nebenhandlungen erweitert, mit mancherlei grotesken Episoden garniert ist. Das Ganze ist zwar einseitig tendenziös überspitzt, aber als Handlung nicht uninteressant. Zu den handelnden Personen (Viehhändler Matthes samt Frau und Tochter, Getreidehändler Orth und Sohn, der Richter, der Kommissar der »großen Mächte«) kommt ein burleskes Trio von Gaunern, Reminiszenz an Dreigroschenoper und Mahagonny, und ein moralisierender Chor, der seine oft platten Weisheiten mehr als dem Zuhörer genehm ist immerwährend in die Handlung hineinschwätzt.

Weills Musik wartet mit überraschenden neuen Gedanken nicht auf. Schon seit der Dreigroschenoper hat Weill seinen Stil gefunden. Es ist nur ein kleiner Stil, aber immerhin es ist ein Stil von kenntlich geprägter Eigenart. Das alte, gutbürgerliche, harmlose und gemütliche Singspiel übersetzt Weill mit verwandelten Vorzeichen in das neue Songspiel. Es ist nicht mehr gutbürgerlich, sondern gutproletarisch, nicht mehr harmlos und gemütlich, sondern drohend und gewaltsam in seiner Tendenz. Als musikalische Form benutzt Weill den vom Kabarett herkommenden sogenannten »Song«, der ursprünglich Negerlied war, begleitet von den typisch amerikanischen Tanzrhythmen. Und man muß zugeben, auch wenn man kein unbedingter Liebhaber des modern aufgeputzten Song ist: Weill versteht sich auf dies Genre, behandelt es mit einer unleugbaren Geschicklichkeit, ja sogar Meisterschaft. Leider begeht er den Fehler, diese kleine Form, die nur in geringen Portionen genießbar ist, engros seinen Hörern vorzusetzen. So gefällig und charakteristisch viele dieser Songs einzeln genommen auch sein mögen, in ihrer Summe wirken sie sich zu einer unerträglichen Eintönigkeit, zu einer ermüdenden Langweiligkeit aus. Mit so primitiven Mitteln kann man unmöglich die große Form einer abendfüllenden, mehr als drei und eine halbe Stunde spielenden Oper ausfüllen. Dazu kommt die jetzt modern gewordene Vervielfachung der Szenen: alle fünf Minuten fällt der Vorhang und das Szenenbild verändert sich. Was dabei an überraschenden und verblüffenden szenischen Effekten gewonnen sein mag, was dabei der eigentliche Obergewaltige des modernen Theaters, der Regisseur, an merkwürdigen szenischen Tricks, an vielleicht geistreichen Zügen auf sein eigenes Konto buchen kann: dies ganze neumodische »System« geht auf Kosten des Komponisten, der in unserem Falle durch vielleicht dreißigmaligen Szenenwechsel gezwungen ist zur Zerstückelung seiner Partitur, zum Verzicht auf große Proportionen, auf machtvolle Steigerungen, auf wirkungsvollen, die Kunstmittel wirklich auswertenden Aufbau. Das einzige, was bei Weill außer Songs für eine, zwei oder drei Stimmen noch vorkommt, sind die Chöre. Einige davon sind stark und wirksam, zumeist aber begnügen sie sich mit einer primitiven, reizlosen und kahlen Deklamation, und zudem ist der Mißbrauch, der in dieser Partitur von den geschwätzigen Chorstücken getrieben wird, auf die Dauer schwer erträglich. Das für Weill bezeichnende Prinzip der systematischen Monotonie macht sich auch im Orchester gel-

tend, das in der Beschränkung der Klangfarben, in der übertriebenen Verwendung der zwei mitwirkenden Klaviere, in der Unbelebtheit und Langweiligkeit der starr festgehaltenen Begleitfiguren in Tanzrhythmen das Ohr ermüdet, so sehr man auch andererseits anerkennen muß, daß Weill mit geringen Mitteln gelegentlich klanglich viel zu erreichen versteht. Nicht Mangel an Können ist ihm vorzuwerfen, sondern Mangel an Einsicht in die Probleme der klanglichen Wirkung auf lange Strecken hin. Und schließlich scheinen die führenden Herren Komponisten der jüngeren Generation überhaupt nicht mehr zu wissen, was Gesangskunst ist, und was für gewaltige Mittel einem wirklichen Meister der Opernkomposition die so vielfachen Möglichkeiten des bel canto, Ziergesangs, der Stimmregister, der Schwelltöne, Haltetöne, das piano, das portamento, legato, stakkato, der Triller usw. darbieten. Immer nur stundenlang Songgedudel und Chordeklamation? Welches Publikum soll das aushalten?

Von der Aufführung ist in hohen Tönen des Lobes zu reden. Musikalische Leitung *(Fr. Stiedry)*, Inszenierung (Intendant *Carl Ebert*), Bühnenbild *(Caspar Neher)*, Chorleitung *(Herrmann Lüddecke)* wetteiferten miteinander, mit dem Gesamtergebnis einer seltenen technischen Vollendung. Was man auch an Text und Musik zu mäkeln findet, wie dies Stück auf die Bühne gestellt ist, wie es musikalisch und szenisch ausgeführt wird, verdient Bewunderung. Wie viel fesselnder, wie viel — sit venia verbo — poetischer und schöner sind Nehers Bühnenbilder als sein doktrinäres Textbuch! Auch die Sologesangskräfte taten sich rühmlich hervor. Sänger vom Range eines *Hans Reinmar*, *Wilhelm Rode* machten aus den Hauptrollen, was zu machen war. Das groteske Trio der drei Gauner wird von *Gombert*, *Gonszar*, *Kandl* unübertrefflich agiert. Die spärlichen Frauenrollen sind mit *Charlotte Müller* (in der zweiten Besetzung *Melitta Amerling*), *Irene Eisinger*, *Ruth Berglund* vortrefflich besetzt. Im übrigen zeichneten sich noch *Burgwinkel*, *Talén*, *Feher*, *Henk Noort* aus.

Es wäre prinzipiell noch manches zu sagen über den inneren Widerspruch zwischen einem tendenziösen Textbuch mit sozialpolitisch agitatorischem Inhalt, einem Zeitstück und einer damit verkoppelten Musik. Indes gebührt dieser ästhetischen Grundfrage nach dem künstlerischen Wert oder Umwert der Gattung agitatorische Tendenzoper eine tiefer greifende Untersuchung, die für andere Gelegenheit aufgespart sei.

HERBERT WINDT: ANDROMACHE (Berlin, Staatsoper)

Mit der zweiaktigen Oper *Andromache* stellt sich ein Komponist vor, der bisher wohl hinter den Kulissen des Musikbetriebs sich als schätzbare Kraft bewährt hatte, dem großen Publikum jedoch so gut wie unbekannt geblieben ist. Wie man auch seine Andromache künstlerisch bewerten mag, es kann nicht zweifelhaft sein, daß es sich bei Herbert Windt um eine künstlerische Persönlichkeit handelt, die vielleicht auf dem Wege zum Ziel und in der Verwendung der Mittel irrt, die aber um die höchsten künstlerischen Ziele ringt. Die Dichtung, vom Komponisten stammend, hält sich in einigen Zügen an die Andromache des Euripides, noch mehr an Racines Bearbeitung des antiken Stoffes. Hier und da überschwänglich in der Diktion ist sie als Ganzes doch sympathisch durch einen gewissen poetischen Schwung. Eine im Grunde starke und wirksame Handlung wird in ein Übermaß von Worten eingehüllt und dadurch ihrer Stärke des öfteren beraubt. Die Dichtung setzt im altgriechischen Mythos bewanderte Hörer voraus und ist aus der Aktion auf der Bühne schwer zu enträtseln für jemand, der das Textbuch vorher nicht genau studiert hat, zumal da der Schwall des großen Orchesters und die ausgedehnte Verwendung des Chors die Verständlichkeit der Worte stark beeinträchtigen. Was sich hier zwischen den vier Hauptpersonen *(Andromache*, Witwe Hektors; König *Pyrrhus*, Sohn Achills; *Hermione*, Tochter der Helena; *Orest*, Sohn des Agamemnon) abspielt, hätte bei geschickterer Führung der Handlung und bei einer glücklicher erfundenen Musik durchaus packend sein können, zumindest im theatralischen Sinne packend. Das Spiel der Konflikte, das Durchkreuzen der dramatischen Fäden, die Heftigkeit der Affekte, lauter sehr wirkungsvolle Motive im dramatischen Sinn. Leider weiß der Komponist damit nicht das Richtige anzufangen. Windts Partitur leitet ihre Tonsprache her von Richard Strauß' »Elektra« und von den Schrekerschen Opern, doch fehlt ihr einerseits die eingängliche melodische Plastik eines Strauß, andererseits der sinnliche Charm des Schrekerschen Tonfarbenspiels. Den Solosängern weist sie überaus anstrengende, schwierige und nicht eigentlich dankbare Auf-

gaben zu durch eine übertriebene und ausschließliche Hingabe an den deklamatorischen Sprechgesang. Zu eigentlichem »Singen« kommt es fast überhaupt nicht. Wir sehen hier die typisch neudeutsche Art, oder vielmehr Unart der Gesangsbehandlung, gegenüber dem italienischen und französischen Gesangstypus: dem Streben nach »Ausdruck« wird die Schönheit, die farbige Abstufung, die elastische Biegsamkeit des Gesangstons, die Mannigfaltigkeit der gesanglichen Wirkungsmöglichkeiten geopfert. Hat man sich mit diesem Manko abgefunden, dann darf man wohl anerkennen, daß Windt ab und zu wenigstens in seinem deklamierenden Gesangsstil sehr eindringliche Wirkungen gelingen. Besonders in den Chorepisoden hebt sich die Musik zu beträchtlichem Eindruck. Windts eigentliche Liebe und Kunstfertigkeit gehört dem Orchester, das mit glänzender Virtuosität behandelt ist. So geistvoll, gekonnt und wirkungsvoll die Partitur auch erscheint, so läßt sie dennoch den Eindruck aufkommen, daß ein nicht geringer Teil ihrer klanglichen, harmonischen, motivischen Verwicklung eigentlich nur der Lust am Zurschaustellen orchestraler Virtuosität entspringt. Die Weisheit des Maßhaltens ist dem Komponisten noch nicht aufgegangen, er geht mit seinen reichen Mitteln zu verschwenderisch um, stumpft dadurch das Ohr des Hörers ab. Auch kennt er nicht den Wert der Einfachheit an der rechten Stelle. Härte, Herbheit, Wucht, Leidenschaft, Wut, Enttäuschung, Schmerz, Bitterkeit und dergleichen weiß er mit seinen merkwürdigen und oft packenden Klangmischungen wohl zu charakterisieren; aber wie dankbar wäre der Hörer für gelegentliche Auflichtung, Weichheit, Schmelz und Schönheit des Klanges, schon rein aus dem Gefühl der Notwendigkeit von Kontrastklängen heraus! Am Ende ist man bedrückt, aber nicht beglückt durch klangliches Erlebnis. Auch der Tragödie steht klangliche Beglückung wohl an, wie man an Tristan und Isolde, Ring des Nibelungen, an Verdis Otello, an Carmen, Boris Godunoff und anderen Meisterwerken wohl bemerken kann. Nach all dem Gesagten wird es kaum überraschen zu bemerken, daß Windt ein Melodiker im eigentlichen Sinne nicht ist, und daß der Durchschnittszuhörer aus Andromache kaum etwas Melodisch-faßliches mitnehmen wird.

Die Aufführung wurde den großen musikalischen Ansprüchen des Werkes durchaus gerecht. *Kleiber* am Dirigentenpult setzte sich mit überlegener Meisterschaft und vollem Gelingen für Andromache ein. Für den Gestalter des Bühnenbildes *(Emil Preetorius)* und die Inszenierung *(Franz Ludwig Hoerth)* bietet das Werk nicht eigentlich besonders dankbare Aufgaben. Die Sänger mühten sich nach besten Kräften, ohne zu gesanglichen Wirkungen zu kommen, die dem Aufwand an Mitteln entsprechen. *Margarethe Klose, Moje Forbach, Else Ruziczka, Fritz Wolff, Herbert Janßen* waren in den Hauptpartien beschäftigt, konnten aber durch das unsangliche Wesen ihrer Partien nur stellenweise sich in das günstigste Licht stellen. Der Beifall war freundlich, hatte aber kaum etwas von Begeisterung und Mitgerissenheit der Hörerschaft an sich.

Hugo Leichtentritt

RICHARD HAGEMANN: TRAGÖDIE IN AREZZO (Freiburg i. Br., Stadttheater)

Balzers nimmer ruhende Energie, die uns in voriger Spielzeit Weismanns »Gespenstersonate« erleben ließ, hat jetzt die Oper des amerikanischen Komponisten *Richard Hagemann* zum Siege geführt. Das Buch verfaßte Arthur Goodrich, angeregt durch Brownings Gedicht »The ring and the book«. Eine Gerichtsverhandlung im päpstlichen Rom zur Zeit der Hochrenaissance gegen den fälschlich des Ehebruchs bezichtigten Mönch Caponsacchi bildet den Rahmen, innerhalb dessen in drei Akten die von Caponsacchi zu seiner Verteidigung erzählten Begebenheiten szenisch dargestellt sind. Der heldische, reine, von Selbstlosigkeit erfüllte Mönch versuchte die schöne Pompilia aus den Händen ihres Gatten Guido Franceschini von Arezzo, eines absoluten Bösewichts, zu befreien. Dieser ermordet jedoch schließlich, in der Absicht, das ganze Vermögen seiner Schwiegereltern in die Hand zu bekommen, in einer die Grenzen des guten Geschmacks überschreitenden Szene zuerst Pompilias Eltern, dann durch die Hand seiner Diener diese selbst. Das Nachspiel bringt die Verurteilung des Grafen und die Befreiung des von ihm verdächtigten Mönchs durch den Papst, der hinter einem Vorhang der Gerichtsverhandlung beigewohnt hat. Maskentreiben, Flucht und Verfolgung, Teilnahme der Volksmenge sorgen für Abwechslung und die der Vertonung dienlichen starken Gegensätze. Auch die Musik verschmäht bewährte Mittel nicht. Ist Hagemann auch in diesem seinem ersten Opernwerk noch in einem vorwiegend

an Wagner, Strauß und Puccini sich anlehnenden Epigonentum befangen und schwelgt er viel zu sehr im Klang, so fließt doch der Strom der Melodie ungehemmt, eine durch langjährige Dirigententätigkeit geförderte Gewandtheit im Instrumentieren, im Aufbau von Ensemblesätzen und Chören, ein starkes Gefühl für Rhythmus und für das theatralisch Wirksame sind in hervorragendem Maß vorhanden. Der entscheidende Faktor für den großen Erfolg war aber die wahrhaft glänzende Aufführung, die Balzers umfassende Vorbereitung der »Tragödie in Arezzo« zuteil werden ließ. Makellos leuchtete im Orchester der Farbenreichtum der Partitur auf, durch *Matuszewski* (Tenor) und *Neumeyer* (Bariton) fanden die beiden männlichen Hauptpartien wirkungsvolle, auch schauspielerisch belebte Ausgestaltung, in der weiblichen Hauptpartie der Pompilia erklang wundervoll *Edith Maerkers* strahlender Sopran. Die musikalische Wiedergabe, die Inszenierung durch *Felsenstein*, die vor allem in den Karnevalsszenen des 1. Aktes sich künstlerisch auslebte, die reichen, mit großem Geschick angeordneten Bühnenbilder *Kolter ten Hoontes*, alles wirkte zu einem Erfolg zusammen, der sich zu einem Taumel der Beifallsbegeisterung steigerte.

Hermann Sexauer

CASIMIR VON PÁSZTHORY: DIE DREI GERECHTEN KAMMACHER
(Graz, Stadttheater)

Pászthory, durch melodramatische Vertonung der »Weise von Liebe und Tod«, sowie durch ernstzunehmende Lyrik wohlbekannt, hat dem Grazer Theater die Uraufführung seiner ersten Oper »*Die drei gerechten Kammacher*« anvertraut. Er hat sich sein Textbuch nach Kellers gleichnamiger Novelle selbst zurecht gemacht und die Handlung auf vier Bilder ganz geschickt verteilt, wobei er sich Kellerscher Worte nach Möglichkeit bediente und damit jedenfalls einen lapidaren, kristallklaren Stil zur Komposition zur Verfügung hatte. Die Aufgabe, das Wesentliche herauszuschälen, war nicht leicht, denn Keller verankert als Epiker alle Höhepunkte im rein Erzählerischen. Dieses zu bühnenmäßigem Geschehen umzugießen, bedurfte immerhin eines guten Theaterblicks. Pászthory hat ihn bewiesen, ohne daß es ihm jedoch gelungen wäre, ein dramatisches Gebilde zu schaffen. Die Handlung selbst ist gewiß, unter dem Gesichtswinkel des Bühnenwirksamen betrachtet, eher dürftig als üppig zu nennen. Sie ist der Kellerschen Tragik, der Kellerschen beißenden Satire, wie überhaupt alles Problematischen entkleidet worden, denn sie mußte die Grundlage für eine komische Oper abgeben. Es handelt sich darum, daß drei Kammachergesellen, zwei ältere, mit Ersparnissen, und ein jüngerer, mittelloser, gerne selbst Meister werden möchten. Um ein Geschäft kaufen zu können, verfällt der Jüngste auf den naheliegenden Umweg, ein begütertes Mädchen zu heiraten. Da aber nur ein Geschäft und drei Bewerber zur Diskussion stehen, wird ein Wettlauf vorgeschlagen. Das Mädchen nun, selbst habgierig, möchte einem der Älteren zum Siege verhelfen und hält den Jüngsten durch allerlei Verführungskünste vom Laufe ab, büßt aber dieses Unterfangen schließlich mit ihrer Unschuld. Der Jüngste wird trotz der Verspätung Endsieger, denn die beiden Konkurrenten sind im blinden Eifer am Ziele vorbeigerannt.

Diese Harmlosigkeit in Musik zu setzen, unternahm Pászthory nicht ohne Begabung. Ohne daß sein melodischer und harmonischer Einfall überwältigend genannt zu werden verdient, besticht er doch durch Originalität der Linienführung und des Klanges, die keinerlei »Richtung«, keinerlei »Schule« angehört, sondern durchaus eigenkräftig ist. Die Orchesterbesetzung ist nicht groß, die Klangmittel selbst sind sparsam. Einige geschlossene Formen, wie eine Sopranarie in Händelschem Stil, parodistisch gemeint, ein Ständchen des Tenors und eine volksliedmäßige Bindung fallen durch ihre Sangbarkeit angenehm auf. Das Milieu, der Ablauf der Handlung, der ganz auf List, Trug, Falschheit, gegenseitiges Übervorteilen gestützt ist, findet eine äußerst wirkungsvolle Charakteristik durch Heranziehung leiterfremder Akkorde und Töne. So ist die Liebesszene, die in ein süßes G-dur gehüllt ist, durch das tückische »falsche« E der Hörner ganz vortrefflich als heuchlerisch charakterisiert. Das Wichtigste scheint mir jedoch kompositionstechnisch der Umstand zu sein, daß Pászthory von den in jüngster Zeit üblichen krampfhaften Wortuntermalungen Abstand nimmt, vielmehr die Situation, die Geste musikalisch zu illustrieren sich bemüht und dadurch das einzelne Wort entlastet und einer neuen Bestimmung zuführt: Brücke zwischen Ton und Bild zu sein. In diese Tatsache scheint der eigentliche (viel-

leicht Richtung weisende) Wert des Werkchens verankert, das Regisseuren, die Sinn für Innenregie, für Kammerton und Sänger mit großem Spieltalent, mit echtem Humor, mit der Kunst des Körperausdruckes zur Verfügung haben, gewiß empfohlen werden kann. Die Aufführung unter *Karl Tutein* (musikalische Leitung) und *Odo Ruepp* (Regie) fand sehr freundliche Aufnahme. Der anwesende Komponist wurde mit den drei Titelhelden *Theodor Panney*, *Eugen Goffriller*, *Paul Graf* und der Trägerin der weiblichen Hauptpartie *Harriet Henders*, die besonders ausgezeichnet war, oft gerufen. *Otto Hödel*

HORST PLATEN: KRIEG ÜBER SONJA (Hamburg, Stadttheater)

Unter diesem Titel könnte man eine handfeste Theateroper, etwa aus dem revolutionären Rußland, vermuten. Es ist eher das Gegenteil der Fall. Die Textdichtung von *Peter Franz Stubmann* enthält einen Stoff, der von der reinen Opernhandlung zu Symbolwerten, zu weltanschaulichem Bekenntnis fortstrebt. Das drängt diese Oper — in der dramaturgischen Anlage des Textes — vor allem im dritten Akt, in kantatenhafte, oratorienhafte Färbungen hinüber. In einsamer Waldstille, Bezirk des Friedens, lebt Sonja, reines, unberührtes Naturkind, ein dämonischer Geiger Nikol — eine Schreker-Gestalt — ist mephistophelisches Element; zwei verwundete Feldgraue versinnbildlichen die leidende, schwer betroffene Menschheit. Ein Schlußgesang der Soldaten, Mütter und Kinder verkündet feierlich als chorus mysticus den Ruf nach Frieden, Menschlichkeit. Hier liegen textlich wie musikalisch Werte, die der Oper Substanz, eine zeitgemäße Bedeutung geben konnten, die indessen nicht so Gestalt gewann, wohl auch in dieser Stilisierung nicht gewinnen konnte — die Gefahren, die solche symbolisierenden Texte bergen, kennt man von Korngolds »Heliane«, von manchen Schreker-Opern her —, wie es dem Textdichter und Komponisten in der Bindung von Bekenntnisoper und Theateroper vorschwebte. Die Musik *Horst Platens* kommt aus der Richtung und Generation Strauß-Korngold-Schreker; sie ist meist geradliniger, offener im Ausdruck, der mehr Begabung für opernhaft wirksame Akzente enthüllt, aber sie erweitert diese Bezirke, denen sie angehört, kaum nach irgendeiner neuen Seite hin. Und hat die Oper heute nicht andere Aufgaben und Ziele? Der Komponist beherrscht das technische Rüstzeug sicher und mit Kenntnis, freilich lebt seine Musik mehr vom Einzeleinfall der schönen Stimmung, der dramatischen Situation als von wirklicher sinfonischer Verknüpfung, und das Orchester, vom Pathos des Gedankens geleitet, dem es Ausdruck geben will, ist zu dick. Was an diesem Werk wertvoll ist, ist seine Gesinnung, und das konnte auch die Aufführung rechtfertigen, bei der es galt, einen einheimischen Komponisten zu fördern. Diese selbst setzte, von *Böhm* dramatisch vorwärtsgetrieben, von *Sachse*, bis auf die nicht völlig überzeugend gestaltete Verdeutlichung des gedanklichen Manifestes des Schlußbildes, szenisch annehmbar betreut, bestes Können und eine hingebungsvolle Darstellung mit den Damen *Hussa*, *Jarred*, den Herren *Kötter*, *Degler*, *Marowski* und *Gutmann* ein; sie brachte der Oper einen anerkennenden, auch der örtlichen Hochschätzung des Komponisten geltenden, am Schluß lebhafteren Premierenerfolg.

Max Broesike-Schoen

BERTHOLD GOLDSCHMIDT: DER GEWALTIGE HAHNREI (Mannheim, Nationaltheater)

Berthold Goldschmidt, ein noch junger Musiker, Assistent an der Berliner Städt. Oper, macht aus dem erfolgreichen Schauspiel *Ferdinand Crommelyncks* »Le Cocu magnifique« die Oper »Der gewaltige Hahnrei«. Ein kühner Griff nach einem Stück, das als dramatischen Kern die subtile Analyse eines psychischen Sonderfalls hat, um dessen Gerippe das üppig wuchernde Fleisch einer romantisch-poetischen Verklärung sitzt. Auf das letzte mußte er zugunsten seiner Musik verzichten. So blieb ihm der luftleere Raum eines psychologischen Experiments, das zu einer Veroperung wenig geeignet scheint. Er hilft sich, indem er das Psychologische aufnimmt und in der streng formalen Haltung seiner Musik spiegelt. Wenn sich auch keine geschlossenen Formen, wie etwa in Hindemiths »Cardillac«, ergeben, so begegnen wir doch auf Schritt und Tritt musikalischen Szenen mit einheitlichem Material, das vielfach kontrapunktisch ausgespart ist. Das Leidenschaftliche des Textbuchs ist durchaus nicht verneint. Aber es erscheint in einer gewissen Stilisierung. Ein Verist vom Schlage d'Alberts hätte es mit allen Feuern einer romantischen Tonsprache bengalisch beleuchtet.

Bei Goldschmidt kommt es nur zu einer erhöhten Deklamation, zu einer Steigerung des Worts und der Stimmungen, wobei er sich als ein Musiker von großer Begabung erweist. Seine Musik ist polyphon-durchsichtig, zeigt ab und zu Ansätze zu einer breiteren Kantabilität und verschmäht auch nicht im gegebenen Moment dramatische Akzente. So entsteht eine eigenartige Synthese von Musizieroper und dramatischer Oper, »absoluter« und »angewandter« Musik, deren Fertigkeit den eigenen Reiz des Werkes ausmacht.
Die Aufführung erfüllte restlos die Forderungen des Komponisten. *Joseph Rosenstock* ist gerade der rechte Mann, so kniffliche Partituren wie diese zu enträtseln, sie klanglich aufzulockern und zugleich mit feinster Präzision abzuwickeln. Dem Regisseur *Hein* gelang es, das selbständig sich abrollende Spiel mit den Intentionen der Musik zu vereinen. In *Else Schulz* und *Heinrich Kuppinger* standen für die Hauptrollen zwei Künstler zur Verfügung, die dem Gesanglichen wie dem in diesem Fall sehr wichtigen Schauspielerischen mit gleicher Vollendung gerecht wurden.

Karl Laux

PIERRE DE BREVILLE: EROS VAINQUEUR (Paris, Opéra comique)

Wenn auch kein aufsehenerregendes Werk, so kann der Wert dieser Oper für den Spielplan der Opéra Comique nicht von der Hand gewiesen werden. Der Text von Jean Lorrain bewegt sich in Märchengefilden. Ein König, Vater dreier Töchter, möchte seine Kinder vor der Kenntnis der Liebe bewahrt wissen. Er hütet sie also sorgfältig in seinem Gartenschloß, das er von Soldaten genauestens überwachen läßt. Eros, der an der Gartenmauer umherstrolcht, entdeckt die Mädchen schlafend auf dem Rasen des Parkes und weiß sich durch allerlei Schliche Eingang in den Garten zu verschaffen. In einem unbewachten Augenblick suggeriert Eros den schlafenden Prinzessinnen Träume ein, die sie im wachen Zustand plötzlich verwirklicht sehen: Eros, der Held ihrer Träume, steht vor ihnen, dessen Bild sie von nun an auf Schritt und Tritt verfolgt. Insbesondere Tharsyle, die schönste der drei Prinzessinnen, ist so im Bann Eros', daß sie sich von ihm willenlos entführen läßt. Die Flüchtenden werden ergriffen, und Tharsyle wegen ihres Ungehorsams, die beiden Schwestern wegen Unachtsamkeit verdammt, in einen Turm eingemauert zu werden. Zum Schluß siegt endlich doch Eros, der Liebesgott: Argine, die jüngste der Prinzessinnen, stirbt den Liebestod, da auch sie Eros verfallen ist, und der König, gerührt von der Macht dieser Liebe, gestattet seinen beiden anderen Töchtern, sich ganz ihren Empfindungen hinzugeben.
Jean Lorrain bewies hier als Dramatiker eine geschickte Hand, die bühnendramatische Momente wohl wahrzunehmen wußte. Die Handlung entwickelt sich logisch und spannend bis zum Ende des zweiten Akts. Hier liegt sowohl dramatisch als auch musikalisch der Höhepunkt des Werkes, und es gelingt dem Dichter ebensowenig wie dem Komponisten, in der Folgezeit des dritten Aktes so zu fesseln, wie es einem wirkungsvollen Abschluß der Oper zuträglich gewesen wäre. Daß sich der Dichter hinsichtlich des Liebestodes Argines von dem größeren Vorbild Wagner leiten ließ, sei ihm hier nicht zum Vorwurf gemacht.
Die Musik Brevilles ist nicht modern in unserem Sinn. Sein Werk ist, zu Anfang des Jahrhunderts entstanden, so sehr von Debussy beeinflußt, daß ihm nur die Bedeutung einer sehr interessanten Epigonenschöpfung zukommt. Momente der Erregung und lebhafteren Charakters wirken echter und überzeugender als solche lyrischer Art. Und leider glaubte der Komponist an Stellen epischer Breite länger als notwenig verweilen zu müssen. Die breite musikalische Ausmalung solcher lyrischen Momente, insbesondere des ersten Aktes, sind der Oper nicht von Vorteil. Hier zeigt es sich deutlich, daß uns der Komponist nach kurzer Zeit eigentlich wenig mehr zu sagen hat, daß er Gefahr läuft, sich vorzeitig zu verausgaben. Daß sich Breville des Wagnerschen Leitmotivs bediente, war nur ein Gebot der Klugheit, und daß er nicht dessen Eindringlichkeit erreichte, ist zwar bedauerlich, aber wohlverständlich.

Otto Ludwig Fugmann

PRIMO RICCITELLI: MADONNA ORETTA (Rom, Kgl. Oper)

Im Jahre 1923 errang auf sämtlichen großen Bühnen Italiens eine einaktige komische Oper »I compagnacci« von Riccitelli nachhaltigen Erfolg. Es drängte sich der Vergleich, um nicht zu sagen die Abstammung von dem köstlichen »Gianni Schicchi« Puccinis auf, um so mehr als beide Werke im Florenz des 15. Jahrhunderts spielten. Als dann Puccini

starb, wurde Riccitelli neben Wolf-Ferrari in der ersten Reihe derer genannt, die Anwartschaft darauf hatten, Italien seine neue komische Oper zu geben.

Riccitelli hat soeben in der Presse erzählt, welche Schwierigkeiten mit Librettisten und Verlegern ihn neun Jahre verhindert haben, vor dem Publikum zu erscheinen. Dafür hat ihn nun bei der Uraufführung seines neuen Werks ein ungewöhnlich herzlicher, aufrichtiger und, wenn nicht alles trügt, auch dauernder Erfolg entschädigt. Vor allen Dingen ist Riccitelli glücklich gewesen in der Wahl des Buchdichters. Giovacchino Forzano ist unstreitig heute der gewandeste und gesuchteste Librettist Italiens. Riccitelli hat das Glück gehabt, bei Forzano das Buch schon fix und fertig zu finden.

Auch Madonna Oretta spielt in jenem Florenz, dessen Leben und Treiben Boccaccio illustriert. Die schöne Spitzenhändlerin, die für ehrsam gilt, aber den Mann und mehrere Liebhaber an der Nase herumführt, bis sie ihr Herz an einen aristokratischen Kunden verliert und ihn nun durch Verabredungen und alle möglichen anderen Mittel zu erobern sucht, ist vielfach eine boccacceske Figur, auch wenn Nebenpersonen und Nebenhandlungen Sentimentalität und Leidenschaft in diese Handlung hineintragen. Und in dem Charakter der Hauptfigur lag für den Komponisten die Gefahr des Abgleitens in die Grenzzone, wo die Oper mit der Operette zusammenstößt.

Riccitelli ist kein moderner Neutöner, ganz im Gegenteil. Für ihn ist die komische Oper Italiens eine Linie, die von Falstaff über Gianni Schicchi zu den Vier Grobianen führt. Und auf dieser Linie bezieht er seine Stellung, aber mit unleugbarer Fülle melodischer Kraft und Erfindung, mit großem technischen Können und mit einem musikalischen Geschmack, der ihn in den meisten gefährlichen Momenten eben jene Vermischung von Oper und Operette glücklich vermeiden läßt, außer wo die komische Situation eine Illustrierung durch die Musik in anderem Stil schier unmöglich macht. Die Königliche Oper hat für das Werk alles getan, was nur denkbar war von einer Regie, die das dem Publikum so wohlvertraute Florenz in all seiner Farben- und Blütenpracht erstehen ließ, bis zur Vertreterin der Titelpartie, Gianna Pederzini, die Jugend, Schönheit, Stimmittel und eine — hier unerläßliche — schauspielerische Begabung von nicht gewöhnlichem Ausmaß in den Dienst der Sache stellte. *Maximilian Claar*

OTTOKAR OSTRCIL: DIE KNOSPE. Deutsche Uraufführung (Teplitz)

Die Übertragung des Textes besorgte *Adolf Heller*. Er hat damit dem deutschen Theater ein liebenswürdiges Werk zugeführt. Zwar ist dem Übertragenden die Arbeit nicht so restlos geraten wie bei der Übersetzung des Dvorakschen »Jakobiners«. Die Schwierigkeiten und das Hemmende gehen da allerdings von der Eigenart der Behandlung der Gesangslinien aus, die auf weite Strecken an einer konsequent eingehaltenen Art des gehobenen Sprechgesanges (nicht Rezitativ) sich festlegt. Der tschechische Plauderton überwindet da manche Beschwernis im Fluß des Gesanges; er läßt auch nicht das Gefühl der zögernden Handlung aufkommen. Im Deutschen wird eine eminente Glätte des Gesangstons über die Brücke zum Makellosen tragen.

In vornehmer Haltung zeigt sich die Orchestermusik. In feiner Dezenz geführt, unabhängig vom Wort, diesem nur dort thematisch als Verbündeter, wo die Stelle in kurzer arioser Anwandlung im Gefühl ausladet, auch da nicht exzessiv, jedoch intensiv in der Chorde, harmonisch schön, ohne Schwere — scheint es der beste Teil des Werkes, ist des Untertons getreueste Spiegelung, ohne Ausartung in der Moderne; sparsam in der Betonung des tschechischen Musikidioms — kurz feiner, ja feinster Lyrismus, Musik für Feinschmecker.

Die Aufführung ließ zwar jenes flüssige Parlando im Gesang zurückstehen, darf dennoch als respektabel gewertet werden. Unter den Darstellern muß *Häfermeier* als Kutschina hervorgehoben werden; in dieser Partie lebt etwas von der Milde des Hans Sachs. *Hedda Grab* (als Hannerl) war, glaube ich, nicht an ihrem rechten Platz; *Belina* (Ottokar) und *König* (Klar) fanden sich in ihren Rollen besser zurecht.

A. Klima

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Unsere Abbildungen bedürfen keines Hinweises, außer demjenigen vielleicht, daß die drei Beethoven-Originale in schwacher Verkleinerung auftreten. Die fünf zum Rossini-Beitrag gehörigen Bildnisse dürften in Deutschland fast unbekannt sein.

BERLIN

KONZERTE

Unmittelbar nach der Rückkehr von der erfolgreichen nordeuropäischen Konzertreise setzte *Furtwängler* die Reihe der Philharmonischen Konzerte mit einem lapidaren Programm fort: Beethovens C-dur-Klavierkonzert mit *Artur Schnabel* als Solisten und Bruckners Neunter. Spielerisch und unbeschwert läßt Schnabel den ersten Satz aufklingen. Doch der Kontakt zwischen dem Solisten und dem Orchester schwankt noch, eine leicht störende Hast springt auf und führt nach der seltsam zusammengewürfelten Kadenz zum verfehlten Orchestereinsatz. Das Largo bringt Besinnung und Zusammenschluß. Ein wahrhaft klassisches Gemeinschaftsmusizieren hebt an, ein lebenszugewandtes Zusammengehen von wachem Verstande und klarem, starkem Gefühl, eine Kunst, die wir heute brauchen, um zu genesen. Nicht so unmittelbar ist Bruckners Neunte dem Diesseitigen verbunden; doch die Umwege über das Jenseits, die dieser große Beschauliche liebt, haben nichts mit den abstrakt komplizierten Vorstellungen seiner Ausdeuter zu tun. Bruckners musikantische Jenseitsschilderungen sind aus seiner menschlich und religiös einfachen Sinnesart heraus derart naiv real, daß man ihnen am nächsten kommt, wenn man sie möglichst konkret und österreichisch erdhaft nimmt und dafür ein Verstehen aufbringt, daß mitten in der »weltabgewandten« und »himmlisch verklärten« Neunten ein irdisch prickelndes Scherzo am Platze ist. Diese Einsicht, die unmittelbar aus Furtwänglers Darstellung übersprang, verdanken wir seiner genialen Interpretierungskunst, die im nächsten Sinfoniekonzert, *im achten*, mehr musikgeschichtlich dozierenden Charakter bekam. Durch drei Jahrhunderte reichte sein Programm. Zuerst eine der seinerzeit berühmten »mehrchörigen« Instrumentalmusiken, eine *»Sonata pian e forte«* des Venetianers *Giovanni Gabrieli* (um 1600), in einer Bearbeitung Hermann Ungers. Die feierlich breite Akkordik, vor allem die gesanglich geführte primitive Polyphonie, lassen den vokalen Ursprung erkennen. Diese musikalisch grandios-einfache Tektonik, ein Gegenstück zu den Domen, darin sie erklang, ein Raumphänomen von visionärer Feierlichkeit, wurde hier mit dem allzu bekannten Orchesterklang der Romantik wiedergegeben. Die ausgiebige Verwendung der Hörner verweichlichte den Gesamteindruck. Es fehlte das strahlend Harte und Helle der Bachtrompeten, überhaupt die auf harten Registerwechsel aufgebaute Dynamik des »pian e forte«. Mit einer zweiten Ausgrabung der Nelson-Arie von Haydn, einem »Gesang von der Schlacht am Nil«, trat der erste Solist des Abends in Aktion: der Bariton *Louis Graveure*. Ludwig Landshoff hatte die Klavierbegleitung der Arie sehr geschickt in einen Orchestersatz verwandelt. Den großen sängerischen Erfolg aber hatte Graveure erst mit zwei sehr vorteilhaft ausgewählten Händel-Arien, der bekannten aus »Xerxes« und einer aus »Atalanta«. Von Händel gings zu Boccherini, von dem *Joseph Schuster* die Solopartie eines Cellokonzerts spielte, und Furtwängler ein dynamisches Meisterstück als Gegenpart lieferte. Mit Brahms' Dritter schloß der Abend.

Das zweite *Klemperer*-Konzert hatte nicht den üblichen Solisten, keine Ur- oder Erstaufführung, überhaupt keine neue Musik. Es brachte »nur« Längstbekanntes, das interessant wurde durch das starke Temperament seines Mediums. Drei Gipfelwerke klangen auf: Haydns c-moll-Sinfonie, Mozarts jupiterhaft strahlende in C-dur und Brahms' Letzte. Wir wissen, Klemperers Wirkung liegt in der Wucht und ungebrochenen Kraft des Zugreifens, die manchem zuerst robust erscheint, zuletzt aber doch recht behält. Er schlägt immer aus dem Marmorblock, selbst im Haydn-Andante und Mozart-Cantabile spürt man hinter der zarteren Gestaltung das verhaltene Forte, den schweren Hammer. Klemperer kommt vom Rhythmus und vom Forte, Furtwängler von der Dynamik, vom Piano. Das Vivace-Finale im Haydn und das Molto Allegro im Mozart waren musikantisch getreueste Spiegelbilder seines kraftvollen Wesens. Der Fachmann weiß, daß sich Brahms' Vierte nur schwer erschließt, daß sie von einem Standpunkt aus aufgenommen sein will, der nicht jedermann zugänglich ist. Jeder einzelne Satz ist ein Kampf der Formung. Klemperer hat ihn bestanden, dem Hörer ein Niveau aufgezeigt, von dem in großen Zügen das eigenwillige Ganze zu überschauen war. Das Verweilen bei »Längstbekanntem« lohnte sich.

Eine besondere Tat Klemperers kann hier leider nicht mit der gebührenden Ausführlich-

keit behandelt werden, wie sie es verdiente: die *ungekürzte Aufführung der Bachschen Matthäuspassion.* Seitdem Klemperer als Nachfolger Siegfried Ochs' Dirigent des *Philharmonischen Chores* ist, bewegen ihn die originalen Aufführungs- und Darstellungsprobleme der großen Chorkompositionen Bachs. Nach der Johannespassion jetzt die Matthäuspassion, demnächst die h-moll-Messe. Diese gewaltigen, einzigartigen Denkmäler deutscher Chorkunst haben schon manche Art der Auffassung über sich ergehen lassen. Jede Zeit fand ihre Subjektivität in dieser großen Objektivität. Kein Wunder, daß man heute glaubt, daß der echte Ring wieder einmal verlorengegangen ist. Wir überliefern uns der Nachwelt mit allem Drum und Dran des Vortrags durch die Schallplatte und nehmen mißtrauisch an, daß das Barock der Matthäuspassion durch die Stileigentümlichkeiten der Romantik derartig verändert wurde, daß seine geistige Struktur in Frage gestellt ist. Daher ist nicht die Vollständigkeit dieser denkwürdigen Klemperer-Aufführung das Entscheidende (diese Passion ist schon häufiger ungekürzt gemacht worden), sondern die erneute Klarstellung der Wesensstruktur des Gesamtwerkes, mit der Absicht, in möglichste Bachnähe zu kommen, natürlich auch auf die Gefahr hin, nichts anderes zu tun, als nur uns und unsere Zeit zu kommentieren. Jedenfalls berührte Klemperers im ganzen schnellere Temponahme in den Rezitativen, Chören und Soli, die Innehaltung gewisser Gefühlsgrenzen und darin eine fast undifferenzierte Strenge und Herbheit den Gegenwartshörer äußerst sympathisch, obwohl das alles nur äußerliche Voraussetzungen oder innere Folge einer als barock angenommenen Gesamthaltung zu verstehen ist. Manchem wird der Evangelist *Patzaks* (-Klemperers) oft zu trocken, zu chronistisch erschienen sein. Aber um so tiefer war man erschüttert, wenn etwa in der Übersetzung des »Eli, eli, lama asabthani« oder in der Ölbergszene, der Verleugnung Petri das Gefühl mit dem Chronisten durchging. Für die Liebe Bachs in diesem Werk, für die Choräle, ergibt sich aus solcher Situation jene gewollte Pfeilerstellung, die bald bittende, bald freudig oder schuldig bekennende Seelenhaltung der Gemeinde, weitaus plastischer. Es ist ein immer wieder Zusichselberkommen und Aufsichbeziehen inmitten des erregenden Berichts durch Evangelisten und Chöre. Unter den zahlreichen Vokal- und Instrumentalsolisten seien noch genannt: *Rehkemper,* der die Jususworte schöner sang als die Baßarien und die auf Klemperers Musikwillen leicht eingehenden Sängerinnen *Adelheid Armhold* und *Inga Torshof.*

Im fünften Sinfoniekonzert *Bruno Walters,* kurz nach seiner Amerikafahrt, dominierte in der ersten Programmhälfte die Kunst der *Ivogün,* die als Mozartsängerin in ihrem Fach kaum eine ebenbürtige Rivalin hat. Wenn die Koloraturen bis zum dreigestrichenen F in den beiden Arien der Königin der Nacht überhaupt noch dramatischen Sinn haben können, vermag sie sie ihnen zu geben. Die reinste Mozartfreude erlebten aber die Hörer in einer Liedgruppe, die Bruno Walter am Flügel begleitete. Orchestral lag der Schwerpunkt des Abends in Tschaikowskijs Pathétique, der, auf einem nicht ganz benachbarten Felde gewachsen, die *Erstaufführung einer Suite von Krenek* voranging: eine Musik zu Goethes »*Triumph der Empfindsamkeit*«. In der Ouvertüre harmlose Clementi-Melodik, schalkhaft verbogen, dann empfindsam Schrekersches Klangflimmern, karikierende »Tanzmusik« und zuletzt ein reigenhaftes Sopransolo, alles sehr liebevoll gemacht, als »Erholung oder Ablenkung«, in alter Zuneigung zum Tonalen, mit neuer Verbrämung, fast wie eine Entschuldigung.

Das »Heldentum in der Musik«, wie der junge *Thierfelder* sein Konzert mit den Philharmonikern nannte, war als Dirigentenleistung besser als seine Mahnung, »sich nicht in die zerfasernde Problematik zu verlieren, sondern jene gewaltigen Kräfte zu bejahen, die der klingende Ton auf die Willensbildung des Menschen auszuüben vermag«. Ach, wenn's doch so wäre. Was für Aussichten hätten die Musikanten heute. Sie brauchten nicht erst, wie Thierfelder, des jungen Grovermanns Epigonenmusik in Heldenmusik, des Finnen Klami derbfröhliche Tanzmusik zur Eroica umzudeuten. Trotzdem haben sich unverzagt drei neue Kammermusik-Vereinigungen aufgetan, um »mit klingendem Ton ...« usw. Da ist zuerst das *Raucheisen-Jan Dahmen-Karl Hesse-Trio,* das noch nicht eingespielt ist, trotzdem mit Beethoven beginnt und gleich einen vollen Bechsteinsaal hat. Dann das Trio *Günther Ramin, Reinhard Wolf* und *Paul Grümmer,* alles, wie die vorigen, bekannte Künstler. Sie machen alte Musik auf alten Instrumenten. Zuletzt die neue Kammermusik-Vereinigung der Staatskapelle unter *Kniestädt,* eine gefährliche Konkurrenz, die sich aus der Staatskapelle in jeder Besetzung ausgezeichnet ergänzen kann. Der erste Abend war ein er-

lesener Genuß in jeder Beziehung. Ebenso kurz sei noch berichtet, daß wieder einmal der Kirchenchor von St. Michaelis unter *Sittard* aus Hamburg zu uns kam, um mit mehr oder minder starkem Gelingen »Brahms als A-cappella-Meister« aufzuzeigen, daß der Geiger *Edmund Metzeltin* sich als ausgezeichneter Händelspieler, der Pianist *Paul Baumgarten* als hervorragender Krenek-Interpret bewies, und daß die fast blinde Konzertsängerin *Margarethe von Winterfeldt* unter Mitwirkung des *Leipziger Streichtrios* und der Pianistin *Maria Dombrowski* Solokantaten sang, wobei sich herausstellte, daß die Sängerin über eine auffallend schöne Sopranstimme verfügt, die allerdings noch der Vortragsschulung bedarf.

Otto Steinhagen

Haydn-Feiern

Ende März feierte man Haydn, den Gedenktag seines nun zwei Jahrhunderte zurückliegenden Geburtstages. Musikvereinigungen und konzertierende Künstler haben diese Haydn-Welle des allgemeinen Interesses für ihre Programme ausgewertet. Eigentlich hätte man eine 150-Jahr-Feier für Haydn normieren müssen; denn dieser Vollender des Mannheimer Instrumentalstils gab als Fünfzigjähriger jene bedeutungsvollen Quartette heraus, die er selbst »auf eine ganz neue, besondere Art geschrieben« nennt, in denen erstmalig das Aufbauprinzip des »Sonatensatzes« voll in die Erscheinung trat und in der Folgezeit für den Wiener Klassikerstil ausschlaggebende Bedeutung erlangen sollte. Den Schöpfer und vorbildlichen Meister des Streichquartettes hat man in den Gedenkkonzerten nur wenig betont, weil ja die Quartettmusik den stets lebendigen Haydn nicht neu zu entdecken brauchte.

Abgesehen von einer »*Schöpfung*«-Aufführung des Mengeweinschen Oratorienvereins unter Leitung von *Fritz Krüger* hörte man in Berlin in planlosem Überangebot an vier Abenden »*Die Jahreszeiten*«. (Die Notwendigkeit einer neutralen Programm-Ausgleichsstelle springt wieder in den Blickpunkt!) Daß die Singakademie mit diesem Werk hervortrat und zwei Säle zu füllen wußte, rechtfertigte sich also im äußeren und im künstlerischen Ergebnis. *Georg Schumanns* formgeschlossene, klanglich ausgeglichene Darbietung, bei der die Philharmoniker und ausgezeichnete Solisten (Merz-Tunner, Alb. Fischer, Stieber-Walter) mithalfen, war wirklich eine Haydn würdige, festliche Angelegenheit. Bei der im ganzen recht anständigen Aufführung der Hochschule für Musik (Leitung *Franz Schreker*) handelte es sich um eine Schülerdarbietung, durfte man also nur bedingte Erwartungen stellen. Auch *Bruno Kittel* hatte mit seinem leistungsfähigen Chor die »Jahreszeiten« sorgfältig vorbereitet, konnte aber mit nur eben zureichenden Solisten keine vorbildliche Leistung herausstellen.

Was eine Liebhabervereinigung unter der Führung eines famosen Ensemble-Erziehers fertig bekommt, bewies eine Haydn-Feier des Akademischen Orchesters der Universität, geleitet von *Walther Gmeindl*. Eine Sinfonie (D-dur, Nr. 104), das Cellokonzert (Solist: *E. Feuermann*) und die Haydn-Variationen von Brahms erhielten eine überraschend gute instrumentale Durchführung. Und von *Arnold Scherings* gehaltvollen Gedenkworten bekam die Feier noch weitere Eindrucksvertiefung.

In einem Kammermusikprogramm von *Mayer-Mahr* und *Gustav Havemann* gelangten unter Mitwirkung des Cellisten *A. Steiner* Klaviertrios von Haydn in formgeglätteter Darstellung zum Vortrag, ferner noch (triobegleitet) vier Schottische Lieder in der kultivierten Sologestaltung von *Lula Mysz-Gmeiner*.

Orchester- und Kammermusik

Das letzte Sinfoniekonzert des Berliner Volksbühnen-Vereins war Mahler gewidmet, mit einigen Orchestergesängen (»Kindertotenlieder« usw.) und der seltener zu hörenden siebenten Sinfonie. Das Berliner Funkorchester unter der zielbewußten Direktion von *Hermann Scherchen* und die Solisten *Iso Golland* und *Ida Harth zur Nieden* gaben der auch auf den Berliner Sender übertragenen Veranstaltung das künstlerische Gesicht. Mahler wieder zur Diskussion zu stellen, ist verdienstvoll; denn Mahlers fortwirkende Bedeutung liegt schon darin offensichtlich, daß wir mit ihm bisher noch nicht fertig geworden sind.

Über das von *Nikolai van der Pals* geleitete Bechstein-Stipendienkonzert, das außer Sibelius und russischer Musik auch eine im nachromantischen Epigonentum bleibende Rhapsodie (op. 73) von *Leopold van der Pals* vorbrachte, kann man kurz registrierend hinweggehen. Erwähnt sei noch ein gutbesuchtes Sonntagskonzert des Berliner Sinfonieorchesters unter *Dr. Kunwald*, in welchem als Solist *Juan Manén* mit dem Mendelssohn-Konzert wahrhaft glänzte, dann auch mit

einer programmatisch gestalteten Ouvertüre zu Calderons »Leben ein Traum« als Komponist sehr achtunggebietend zu Worte kam.

»Musik Amerikas, Mexikos und der Antillen« verhieß sehr anspruchsvoll die Ankündigung von zwei Konzerten der »panamerikanischen Komponistenvereinigung«. Dirigent dieser beiden, im Verlauf etwas seltsam wirkenden Abende war *Nicolas Slonimsky*, ein in Boston tätiger, geschickter Stabwart, der die Philharmoniker und das Taubesche Kammerorchester zu virtuosen Spielleistungen anzuführen wußte. Den vorgetragenen Werken mit knapper Charakteristik einzeln beizukommen, ist fast unmöglich und auch, für europäische Musikübung und -wertung, ziemlich überflüssig. Von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, kann man diese Jungamerikaner — sie sind aber in Amerika nur eine Sondergruppe — auf den Generalnenner Experimentalisten bringen. Während die bisherige Kunstmusik von melodischen und harmonischen Faktoren bedingt gewesen ist, mehr oder weniger stark unserem inneren Eindrucksbedürfnis entgegenzukommen suchte, will man hier sozusagen Sport mit Tönen, ein akustisches Äquilibristentum als Selbstzweck propagieren. Offen eingestanden, könnte darin eine artistische, fürs Varieté akzeptable Aufgabe liegen und nebenbei der Kunstmusik technische Anregungen geben. Aber nichts von dieser bescheidenen Einschränkung in den Programmerläuterungen zu Henry Cowell, Charles Ives, A. Roldan, C. Ruggles, E. Varese und A. Weiß, den Autoren des ersten Konzertabends (der einen unfreiwilligen Lacherfolg auslöste); nichts von höherer künstlerischer Notwendigkeit in den kammermusikalisch gesetzten Stücken von R. Crawford, C. Chavez, W. Riegger. Vielleicht sind *Pedro Sanjuan* (»Sones de Castilla«) und seine Schüler *A. Caturla* (»Bembé«) und *A. Roldan*, die in ihrer Musik entweder von Natureindrücken oder von folkloristischen Momenten ausgehen, dem europäischen Verständnis näherliegender, als die anderen Vertreter dieser Liga für und gegen Musik, die an dynamischen Exerzitien und Klangspielereien ihren Spaß auslassen. Ernst nehmen kann man nämlich diese »Tonkunst« nicht. Als Kuriosität des zweiten Abends sei noch Roy Harris mit seinem nachromantisch zahmen und dünnen »Andante« angemerkt.

*

Hermann Diener und *Erwin Bodky* haben im Februar die dritte Programmreihe ihres großartig angelegten Zyklus' »Das Violinspiel im Zeitalter des Barock« mit Werken von Rosenmüller, Pachelbel, Erlebach, Händel, Telemann, Bach, Scarlatti, Corelli, Pergolesi, Vivaldi, Tartini usw. in der Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Ende geführt: spielsauber, stiltreu und vorbildgebend für den musikstudierenden Nachwuchs. Sechs weitere Abende sollen noch folgen und das vorgesteckte Ziel — eine musikerzieherisch bedeutende Aufgabe — vollständig erfüllen helfen.

Georg Schumann gab in den letzten Wochen zwei Kammermusikabende, die mit Hilfe des *Klingler-Quartetts* Werken von Brahms, und unter Assistenz von Mitgliedern der Staatskapelle, Beethoven, Hummel und R. Schumann gewidmet waren. Das vollendet wiedergegebene Sextett, op. 74, von Hummel erinnerte daran, daß wir an diesem fast vergessenen Mitläufer des klassischen Kammerstils noch einiges wieder gutzumachen haben. — Bei dem nachromantischen Epigonentum von *Xaver Scharwenka*, für den man an einem eigenen Abend um neue Freunde warb, dürfte die Wiedererweckung kaum durch höhere Notwendigkeit bedingt und deshalb wenig erfolgreich sein. Anders liegt die Frage größerer Anerkennung bei der Kammermusik von *Paul Juon*, der anlässig seines sechzigsten Geburtstages verschiedene Werkdarbietungen als Ehrung erhielt, an einem Abend in der Musikhochschule, bei Dr. Kunwald in einem Sonntagskonzert des Sinfonieorchesters. Denn dieser Deutschrusse ist nicht nur Meister des (auf absolute Wirkung bedachten) Satzes, sondern hat auch Substanz und Charakter in seiner Musik, die eine Brücke von Brahms zu Hindemith baut, ähnlich der, welche wir in der Regerschen Kammermusik haben.

Klavier- und Liederabende

Diese immer gleichbleibenden, im Programm konventionellen Soloabende haben für das Musikleben nur nebensächliche Bedeutung. Es sei denn, daß eine überragende Persönlichkeit nachschöpferische Werte von großer Erlebniskraft aufstellt, oder daß Werkentdeckungen gewagt werden. Was soll auch das aufzählende Berichten von technischer Fertigkeit und virtuoser Kultur, wie man etwa bei *Simon Barer* oder bei *Michael von Zadora* findet, von schönem Verständnis für lyrische Stimmungskunst bei dem eleganten *M. Horszowskij* und dem elementarer angelegten, aber noch nicht ausgereiften *Iso Elinson*, wenn das Besondere,

das einmalig Große nicht zum Ausbruch kommen will. Freilich, eine junge Kraftnatur wie *Hans Erich Riebensahm*, läßt stärkeres Interesse wach werden, obwohl bei ihm von letzter Reife noch nicht die Rede sein kann. Um Beethovens Hammerklaviersonate so gerafft und stark aufgebaut hinzustellen, muß man schon wirklich berufen sein. *Erich Landerer* und *Herbert Schlinke* kann man nur unter Vorbehalt nennen. *Herbert Schulze* unternahm das gelungene Wagnis eines Hindemith-Abends, und er erregte damit verdienterweise einiges Aufsehen. Mit Erfolg verlief auch das Berliner Debüt von *Beveridge Webster*, einem Amerikaner, der aus Schnabels Schule kommt, ein ungewöhnliches Spieltalent ist und ein Musiker von seltener Ursprünglichkeit dazu. *Renata Borgatti*, die hochbegabte Mailänderin, fesselte an ihrem letzten Abend wieder durch die intuitive Kraft und Sicherheit ihres Vortrags. Schade, daß *Grete Sultan* ihrem schönen Programm (Bach, Schönberg, Strawinskij, Krenek, Beethoven) noch nicht gewachsen war: sie wird noch arbeiten müssen, um die Voraussetzungen zu solchen Aufgaben zu erfüllen.

*

Ein paar bemerkenswerte Gesangskonzerte als Abgesang. Die Liedkunst der Schwedin *Carin Edelberg*, die mit Romantikern begann und mit internationalen Volksliedern ausklang, fand wieder den verdienten Beifall einer zahlreichen Zuhörerschaft. *Julius Patzak*, der bekannte Operntenor, bewies an einem Schubert - Schumann - Wolf -Programm seine volle Eignung für stilisierten Konzertgesang. Bei der Würdigung von *Julia-Lotte Stern* muß hervorgehoben werden, was hier Pflege des Tonansatzes und musikalische Intelligenz aus einem ursprünglich spröden Alt-Material gemacht haben und was diese Künstlerin aus ihrem Vortrag zu machen versteht: eine Leistung ersten Ranges. Die Konzerte der Koloratursängerin *Anne Maria Steen* und der Altistin *Gerda Sanden* standen auf gutem Durchschnittsniveau. *Karl Westermeyer*

OPER

CHEMNITZ: Die Zeitverhältnisse sind oft stärker als die These von der Wahrung künstlerischer Belange. Orpheus in der Unterwelt (Offenbach), Dreimäderlhaus (Schubert), Polenblut (Nedbal), Zirkusprinzessin (Kalman) und die Blume von Hawaii (Abraham) fühlen sich in unserm Opernhaus recht wohl, zumal ihnen gute Kräfte assistieren. Wer wollte ihnen auch das Hausrecht wehren, da ihnen hier keine Sonderstätte bereitet ist? Das Gegengewicht zur Operette bilden die Neuinszenierungen bewährten Operngutes, aus dessen Bestand anerkennend die Wiederbelebung des »*Barbiers von Bagdad*« von *Cornelius* in der Erstfassung erwähnt werden muß. Des Intendanten Hanns Hartmanns hohes Verantwortungsbewußtsein der Gegenwart gegenüber bekundet sich jedoch in der Herausstellung von *Pfitzners* »*Herz*« und *Bergs* »*Wozzeck*«. Daß beide Werke in hochwertiger Leistung im Orchesterraum und auf der Bühne erstanden, gehört zur Voraussetzung unseres Opernhauses. Hans Schweskas Athanasius schuf unvergeßliche Eindrücke und sein Diener Wendelin fand in Dorle Zschille geschlossene Verkörperung. Am Pult waltete als befähigter Interpret der Partitur Fritz Kitzinger. Hauptmerkmal der Wozzeckaufführung ist die unbedingte Bewältigung dieser Musiktragödie, die in erster Linie auf Martin Egelkrauts verständnisvoller Durchwirkung dieser urpersönlichen Musik zurückzuführen ist. Wesenszug der Wiedergabe war die Erfassung der seelischen Hintergründigkeit, die der nur scheinbar chaotischen Tonwelt als versöhnende Wahrheit trotz strikter Dissonanzierung eigentümlich ist und ihre Berechtigung, gehört zu werden, begründet. Für die Darsteller gab es kein Kompromiß, die Vorlage wurde bezwungen, an erster Stelle durch Karl Kamann (Wozzeck) und Tilly Blättermann (Marie). Für überzeugende Lebendigkeit der Darstellung zeichnete Richard Meyer-Walden, der auch Pfitzners »Herz« inszeniert hatte. Für die Wozzeckbühne hatte man Hein Heckroth a. G. in Anspruch genommen, dessen düstere Zeichnungen durch Bildwerfer dienstbar wurden. *Walter Rau*

DUISBURG: Die infolge der ungewöhnlich großen Erwerbslosenziffer emporgeschnellten Ausgaben der Stadtverwaltung haben auch auf die Zuschüsse zum Stadttheater abgefärbt und die Intendanz im Opernbetrieb zu Entschlüssen gedrängt, die sie in normalen Zeiten niemals verwirklicht haben würde: den Spielplan eines Kulturtheaters von modernen Operetten beherrschen zu lassen, weil das Publikum jeweils leichte Unterhaltungskost bevorzugt und nur für sie ihren schmal gewordenen Geldbeutel öffnet. So wurden: Die lustige Witwe, Ein Walzertraum, Der fidele Bauer, Das Land des Lächelns und Die Blume von Hawaii unter Karl Siebolds Regie

und Rudolf Bachmanns musikalischer Leitung anziehend zur Aufführung gebracht und stürmisch da capo verlangt. Anläßlich des zehnjährigen Bestehens der Theatergemeinschaft Duisburg-Bochum wurde unter Schmitts Spielleitung und Kapellmeister Paul Drach *Wagners Tannhäuser* (Pariser Bearbeitung) in neue, eindrucksstarke Bilder (J. Schröder) gebannt, die namentlich dem Akt im Wartburgsaal zu festlichem Glanz verhalfen. Franzi von Dobay als bestrickende Venus, Hans Bohnhoff als Tannhäuser, Gertrud Stemann als unvergeßliche Elisabeth, Robert von der Linde und Karl Buschmann beherrschten neben fein gestuften Chören und einem anmutig aufgezogenen Bacchanal die Szene. Bedeutsame Eindrücke empfing man weiter durch die *Parsifal*-Aufführung mit Bella Fortner-Halbaerth als Kundry und Eggerts *Lohengrin*-Einstudierung mit Siegfried Urias als Telramund. Hillenbrands musikalische Tat war die Verwirklichung von *d'Alberts* Opern-Mysterium »Die toten Augen«. »Die tote Stadt« *Korngolds* betreute Drachs Dirigiergeschick, von Eggert (Regie), Trautner, Hesse, von Dobay und Kindling aufs beste unterstützt. Der Wiederbelebungsversuch der *Gluckschen* Armida unter Wilhelm Grümmers musikalischer Führung war phantasiebeschwingt und beseelt, fand aber beim Gros des Publikums keine Gegenliebe. Die Titelrolle sang Bella Fortner-Halbaerth einprägsam. Die Wiederaufnahme des Boris Godunoff erwies sich leider als Kassenfehlschlag, obgleich Urias in der Partie des Zaren den seelischen Zusammenbruch erschütternd versinnlichte.

Max Voigt

DÜSSELDORF: In zwei Monaten hat unsere Bühne wieder nur ebenso viele Neueinstudierungen herausgebracht. Da es sich um relativ einfache Werke handelt, so darf man dies Arbeitstempo selbst bei Anerkennung der Sorgfalt nicht als allzu beschleunigt bezeichnen. Lortzings »*Die beiden Schützen*« wurden unter musikalischer und szenischer Leitung von *Wolfgang Martin* und *Friedrich Schramm* recht frisch dargestellt. Im »*Freischütz*« (Leitung: *Jascha Horenstein* und *W. B. Iltz*) waren die Schrecken der Wolfsschlucht überzeugender getroffen als die Naivität des Singspiels. — Kultische Eindrücke idealster Art hinterließ das Gastspiel einer Hindu-Tanzgruppe.

Carl Heinzen

HALLE: *Wolf-Ferraris* musikalisches Lustspiel »Liebhaber als Arzt« erfuhr unter *Erich Bands* verständnisvoller Leitung eine gute Erstaufführung; ebenso erlebte *Rezniceks* komische Oper »Spiel oder Ernst« unter *Hans Epstein* eine im großen und ganzen vortreffliche Wiedergabe, um die sich vor allem *Carl Momberg* verdient machte. Eine ganz ausgezeichnete Leistung. In einigem Abstande sind *Elfriede Draeger*, *Julius Lichtenberg*, *Alfred Grüninger* und *Walter Streckfuß* zu nennen.

Martin Frey

MAINZ: Infolge der Kürzung der Spielzeit der Oper war es möglich, in größeren Städten Hollands Gastspiele der Mainzer Oper während des September zu veranstalten. So brachte man »Rosenkavalier«, »Zigeunerbaron« u. a. in den Städten Rotterdam, Amsterdam, Breda und Nymwegen mit größtem Erfolg zur Aufführung. In Mainz erschien als erstes Werk *Kienzls* »Evangelimann« unter *Heinz Berthold*. Der neue Heldentenor *Fritz Perron* führte sich mit der Titelpartie vielversprechend ein. Sein voluminöses Organ spricht in der Höhe gut an. Leider ist die tiefere Lage nicht ausgiebig genug. Die neue Jugendlich-Dramatische *Hildegard Weigel* verbindet mit gewinnender Erscheinung eine Stimme eigenen Gepräges, ein vielversprechendes Organ. *Larkens*, der hier schon mehrere Jahre sehr erfolgreich wirkt, stellte den Johannes mit echter Künstlerschaft dar. »Rosenkavalier« war eine Leistung unserer Bühne, die in Holland begreiflicherweise stärksten Eindruck machen mußte. *Kienzl* ließ das Orchester in blühenden Farben schwelgen. *Hanna Gorina* als Marschallin bot Kunst großen Formats. *Hilde Weigel* gab ihren Rosenkavalier mit prächtiger Stimme, frisch und ungekünstelt. Der Ochs von *Franz Larkens* bot viele fesselnde Züge bei virtuoser Zeichnung. In *Puccinis* »Bohème« hat *Enrico Manni* als neuer lyrischer Tenor nicht alle Erwartungen erfüllt, da er bisweilen mit Hemmungen stimmlicher und musikalischer Art zu kämpfen hat. *Komregg* als Marcel zeigte reifes Können. *D'Alberts* »Tiefland«, das *Berthold* dirigierte, bot *Komregg* Gelegenheit, eine größere Aufgabe zu lösen. Sein Sebastiano schwelgte in Wohllaut bei gemessener Darstellungsweise. *Perrons* Organ ausgiebig und ausdauernd. Seit langem hier nicht mehr aufgeführt, bewies »Siegfried«, wie sehr Wagners Kunst immer noch begehrt ist. *Perrons* Siegfried bot seine bisher nachhaltigste Leistung. *Larkens* als Wanderer großzügig.

Ludwig Fischer

MÜNCHEN: Das Ereignis des Opernmonats war die *Strauß-Woche*, deren künstlerisches Niveau beträchtlich über dem normaler Repertoiraufführungen und auch über dem Durchschnitt der Sommerfestspiele stand. Infolge besonders liebevoller Pflege nehmen ja die Werke von Strauß im Münchner Spielplan schon ohnehin einen Ehrenplatz ein. Es war aber auch noch Verschiedenes unter Leitung des Meisters durch Proben richtiggestellt worden. Strauß dirigierte selbst die »Ägyptische Helena« (mit Viarica Ursuleac und Max Lorenz aus Dresden in den beiden Hauptrollen), »Elektra« (mit Zdenka Faßbender in der Titelpartie), »Intermezzo« und »Ariadne auf Naxos«; Knappertsbusch leitete »Salome« und »Rosenkavalier«. Prinzipiell von großer Wichtigkeit war eine gewisse Korrektur in der Art der Begleitung gegenüber der bisherigen Wiedergabe, die in allen Aufführungen durchgeführt wurde und dem dramatischen Element der Strauß-Opern sehr zu gute kam: ein bedeutendes Abdämpfen des Orchesters zugunsten der Singstimmen, zum Teil um mehrere Stärkegrade. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß dieses Reduzieren der Dynamik des Instrumentalkörpers das Orchester durchaus nicht seiner Farbigkeit und Ausdrucksfähigkeit beraubte, wohl aber den Sängern ein genügendes Verständlichwerden ermöglichte, sehr zum Vorteil des Ganzen. — Zum Besten der Wohlfahrtskassen der Presseberufsvereine hat das Staatstheater zwei Einakter von *Offenbach* im Residenztheater gegeben. Erstaufführungen für München: »Die Verlobung beim Laternenschein« in der geschickten Bearbeitung von Gehring und Zentner, und die Operette »Herr und Frau Denis«, die zwar auch noch dem früheren Singspiel nahesteht, aber mit ihrem flotteren Tempo schon mehr die Elemente der prickelnden Offenbachiade in sich trägt. Inhaltlich gehören beide Stücke zu den liebenswürdigen Nichtigkeiten, die erst in der musikalischen und darstellerischen Ausführung Existenzberechtigung erhalten. *Karl Elmendorff* leitete sie mit Schmiß und sentiment.

Oscar von Pander

PARIS: »Elektra« von Richard Strauß gelangte in der Großen Oper zur Erstaufführung. Man kann nicht sagen, daß diese Musik, für die man seinerzeit den Ausdruck »Kakaphonie« prägte, auf die Pariser Opernbesucher einen sonderlichen Reiz ausübte und tieferen Eindruck hinterlassen hatte. Man freute sich an der mit besonderer Sorgfalt ausgewählten szenischen Ausgestaltung, blieb im übrigen aber ohne größeren Gewinn, da man eine der Schöpfung kongeniale musikalische und szenische Ausarbeitung vermißte.

Otto Ludwig Fugmann

ROSTOCK: Im Operndirektor *Adolf Wach*, aus der Schule Felix Mottls, gewann das gesamte Musikwesen einen Führer, der jeder Aufgabe gewachsen ist, vor allem aber der deutschen Meisterkunst mit ganzer Seele dient. Davon zeugte eine *Figaro*-Aufführung, in der sich die neu verpflichtete vielversprechende jugendliche Koloratursängerin *Gerda Maria Klein*, die als Susanne zum erstenmal die Bühne betrat, außergewöhnlich erfolgreich vorstellte. Die großen Opern leiden unter den durch die Zeitverhältnisse bedingten Einschränkungen. Trotzdem darf ein »*Lohengrin*« gerühmt werden, der im dritten Akt die fast überall, auch an den größten Bühnen, übliche Kürzung nach der Gralserzählung aufhob. Wagner selbst betont nachdrücklich die Bedeutung dieser Stelle: »Lohengrins göttliche Strenge breche in dem allermenschlichsten Schmerze zusammen.« Dazu die herrliche Siegverkündung an König Heinrich! Die Spielleitung war nach Kräften bestrebt, die geschichtliche Umwelt, Aufgebot des brabantischen Heerbanns, den der junge Herzog Gottfried an Stelle des scheidenden Gralsritters führen wird, anschaulich zu machen. Dank diesen Bemühungen erzielte das Lohengrin-Drama eine seit lange hier nicht mehr erlebte Wirkung. Neu war »Das Mädchen aus dem goldenen Westen«, das trotz bester Wiedergabe keinen sonderlichen Eindruck machte, da die musikalischen Werte gering und die Vorgänge der Handlung äußerlich roh sind. Durch Gastspiele von Helge Roswaenge in »*Tosca*« und Jovita Fuentes in »*Madame Butterfly*« kam Puccini ausgiebig zu Wort. Mit dem neu eingeübten »*Freischütz*« feierte der hochverdiente Kapellmeister *Karl Reise* unter Teilnahme aller Theaterfreunde sein 25jähriges Bühnenjubiläum. Ihm war auch die Erstaufführung der »Geschichte vom Soldaten« von *Strawinskij* zugewiesen, die, durch einen Vortrag des Spielleiters *Dr. Andreas* erläutert, bei stilgemäß szenischer Umrahmung unverhofft starken Beifall der sonst gegen allzu Neues meist recht spröden Theaterbesucher erzielte. Das Gesamtbild der Bühnenleistung stellt sich durchaus erfreulich dar, ebenso der rege Zuspruch aus allen Schichten der Bevölkerung, so daß

der Fortbestand der Rostocker Oper auf dem bisher sorgsam und liebevoll erpflegten, überall dankbar anerkannten Hochstand erhofft werden darf. *Wolfgang Golther*

SALZBURG: Die gelegentlichen Operngastspiele brachten heuer *Giordanos* »André Chenier« zu Gehör. Die Aufführung beanspruchte durch die Mitwirkung einiger bedeutender Sänger wie *Piccaver, Wildhagen* und *Jolanthe Garda* Interesse. Die Orchesterleitung hatte *Fritz Schmid* inne, der sein Möglichstes tat, in den wenigen zur Verfügung stehenden Proben mit Erfolg zu bestehen. *Roland Tenschert*

WIEN: Die so dringende musikalische Erneuerung der »Aida« wurde *Arturo Lucon* anvertraut, einem heißblütigen Italiener, der aus der Schule Toscaninis kommt. Lucon liebt starke Kontraste, breite Tempi und genießerisches Sich-ausschwingen-lassen der Melodien und Kadenzen; er liebt ebenso Temperamentsausbrüche und dynamische Überraschungsmanöver; seine oberste Tugend aber ist fanatische Werktreue, ist Respekt vor jedem Notenkopf, vor jeder Vortragsbezeichnung. Er verlangt von den Sängern, vom Chor und vom Orchester ein wirkliches Piano und ein wirkliches Forte, Betonungen und Akzente, die sich von unseren abgenützten Durchschnittsnuancierungen durch ihre Entschiedenheit aufs erfreulichste abheben, die infolgedessen überraschend, neu und manchmal geradezu sensationell wirken. Das Gastspiel des italienischen Dirigenten zeigte es wieder, daß unsere Oper nichts so dringend braucht wie eine Auffrischung ihrer kapellmeisterlichen Kräfte. Aber die Mächtigen in den Kanzleien wollen das nicht wahr haben, und im übrigen scheint das Schicksal auch Maestro Lucon nicht allzu günstig gesinnt zu sein, sonst hätte es nicht die Zufälligkeiten so eingeteilt, daß bei den drei »Aida«-Aufführungen, die er dirigierte, in wichtigen Partien (Radames, Amonasro) jedesmal andere Solisten auf der Bühne standen ... Lucons »Aida«-Abende brachten jedenfalls Leben und Farbe in den sonst so müden Zustand unseres Opernbetriebs. Die Hoffnung, daß die Direktion sich doch noch aufraffen und Wandel schaffen könnte, wird von Monat zu Monat geringer; hat sich doch die künstlerische Leitung beim Publikum bereits derart in Mißkredit gebracht, daß man ihr auch die positiven Leistungen kaum mehr glaubt. Ein reizender Abend, stilvoll und originell in seiner Art, ist die Aufführung der »Angelina« — Rossinis »Cenerentola« in der Röhrschen Bearbeitung —, die nunmehr aus dem Redoutensaal ins Opernhaus übersiedelt ist und hier trotz der Größe des Raums die bessere Akustik und die günstigere theatralische Umrahmung findet. Meisterliche Ensemblewirkungen, Köstlichkeiten der Regie und der exquisiten Inszenierungskunst *Wallersteins* ... aber niemand kümmert sich darum, weil man es dem Publikum überhaupt abgewöhnt hat, sich für die Oper zu interessieren. *Heinrich Kralik*

WUPPERTAL: Die Stadtverwaltung hat beschlossen, die Theater zum 1. Juli dieses Jahres zu schließen. Die im Beamtencharakter stehenden Orchestermitglieder werden zu städtischen Dauerangestellten »befördert«. Ob dieses Verfahren »legal« ist oder nicht, danach fragt heute niemand außer den Betroffenen; es ist jedenfalls zeitgemäß, denn es verringert den Orchesteretat um 25 Prozent. Also!!! — Inzwischen mehren sich die Stimmen, die für eine Weiterführung des Theaters in irgendeiner tragbaren Form eintreten. Die Oper ringt unter ihrem tüchtigen und künstlerisch zuverlässigen Leiter Fritz Mechlenburg in gut durchgearbeiteten und meist erfreulich besuchten Aufführungen heroisch um ihren Bestand. Ein Theater ohne Oper wäre hier ganz undenkbar. *Walter Seybold*

ZÜRICH: Die auch Zürich heimsuchende »Weiße Rößl-Seuche« zeitigt wenigstens das eine Gute, daß sie den Spielplan entlastet und Bewegungsfreiheit für sorgfältige Opern-Neueinstudierungen schafft. *Smetanas* »Verkaufte Braut« und *Lortzings* »Wildschütz« haben von diesem Umstand profitiert. Als Hauptereignis ist die *schweizerische Erstaufführung* von *Hans Pfitzners* »Herz« zu buchen. Die bedeutenden musikalischen Qualitäten, die namentlich den Eckaufzügen eignen, vermochten auch hier die Bedenken gegen das zwischen effektvoller Kinodramatik und Läuterungsmysterium unentschieden schwankenden Textbuch in den Hintergrund zu drängen und dem Werk starke Wirkung zu sichern, — nicht zuletzt dank einer im Orchestralen, im Gesanglichen wie im Szenischen gleich gelungenen Aufführung, an der neben dem Kapellmeister Robert Kolisko und dem Regisseur Hans Zimmermann besonders die Darsteller des Athanasius (Walter Wenzlawski) und der Helge (Lucia Corridori), sowie die in letzter Stunde als Wendelin einspringende Yella Hochreiter (Freiburg) teil hatten. *Willi Schuh*

KONZERTE

DARMSTADT: In den Sinfoniekonzerten des Landestheaterorchesters erklingt großformatig Orchestermusik, abwechselnd von den beiden Opernkapellmeistern Schmidt-Isserstedt und Zwißler repräsentativ geleitet. Von wesentlichen Neuheiten sind u. a. »Die Musik für Orchester« von Stephan und Fallas »Nächte in spanischen Gärten« hervorzuheben. Der junge spanische Cellist Casparo Cassado führte sich mit eigener Bearbeitung eines Mozartschen Hornkonzerts vorteilhaft ein. Die Akademiekonzerte unter Wilhelm Schmitt bringen erstklassige Solisten wie Hoehn oder Schey mit der »Winterreise« (meisterlich Rosbaud am Flügel). Beachtlich eine Goethefeier des »Bühnenvolksbundes«, Goethelieder von Wolf und Schubert, von den Opernmitgliedern Johannes Drath und Grete Berthold eindrucksvoll gestaltet; ein Kammermusikabend des »Schnurrbuschquartetts« erregte durch Novitäten, Violinsonate von Szymanowski und Rokokosuite von Zilcher besonderes Interesse.

Hermann Kaiser

DORTMUND: Die letzten *Sinfoniekonzerte* unter *Wilhelm Siebens* belebender Leitung brachten neben der vierten Sinfonie von *Brahms* und *Schumanns* »Rheinischer« (in der stilistisch achtsamen Bearbeitung von *Mahler*) als Neuheit das auch technisch wenig erfreuliche »Concerto grosso« von *I. Markewitsch*, ferner von *Hugo Wolf* Vor- und Zwischenspiel aus dem »Corregidor« und die entzückende »Italienische Serenade«. Solisten waren *Max Strub* (Violinkonzert von Dvorak) und *August Schmid-Lindner* (Klavierkonzert von Reger), die sich vollauf bewährten. Auch gab es einen heiteren Abend mit Werken von Mancinelli, Mozart, Nicolai, Strauß und Weber-Berlioz, dessen tüchtiger Solist *Karl Hermann Pillney* war, von dem auch eine etwas seltsame, zum Teil tänzerisch belebte Musik für Klavier und Orchester in fünf Sätzen zur Aufführung kam. Das Orchester war durchweg auf bester Höhe, ebenso im *Requiem* von *Verdi*. Die ausgezeichneten Solisten waren hier: *Mia Peltenburg*, *Hertha Glückmann*, *Joseph Riavez* und *Fred Drissen*. — Ein glänzender Abend war ferner das Gastspiel von *Wilhelm Furtwängler* mit den *Berliner Philharmonikern*. Es brachte Haydn, Schubert, Debussy und Strauß zu vollendeter Wiedergabe.

Theo Schäfer

DRESDEN: Die Uraufführung der großen *Psalmkomposition* eines 17jährigen Komponisten durch Fritz Busch erregte hier starkes Aufsehen. Der Komponist heißt *Gottfried Müller* und ist der Sohn des als Begründer der Sächsischen Posaunenmission bekannten Pastors Müller. Seine frühreife Begabung hat sich demzufolge ganz streng einseitig auf geistliche Musik eingestellt und beinahe noch strenger auf kontrapunktischen Stil. Er kann anscheinend überhaupt nur in Fugen und Kanons musikalisch denken. Seine Veranlagung ist von dem englischen Kontrapunktlehrer Tovey geschult worden, und so besitzt er heute bereits eine an Max Reger gemahnende kontrapunktische Technik. Diese ist nun auch das Erstaunliche an seiner für 6stimmigen Chor und großes Orchester geschriebenen Vertonung des 90. Psalms. Das Werk ist vom ersten bis zum letzten Ton mit einer verblüffend üppigen Polyphonie aufgetürmt. Freilich klanglich etwas überladen und nicht sehr reich an Gegensätzen, aber doch imponierend und bis zu einem gewissen Grade sogar äußerlich effektvoll. Sympathisch desgleichen durch den tiefen Ernst und Idealismus, der daraus spricht. Freilich wurde dem jungen Komponisten ja auch das märchenhafte Glück einer Aufführung zuteil, wie sie kaum die verwöhntesten Sonntagskinder der Musikgeschichte, etwa ein Mendelssohn oder Richard Strauß, für die Erstlinge ihrer Muse gefunden haben. *Fritz Busch* hob die Neuheit mit dem Lehrergesangverein und der Dresdner Philharmonie in einer Morgenfeier im Opernhaus aus der Taufe. Rund 500 Mitwirkende waren aufgeboten. Und ein aus den ersten Gesellschaftskreisen der Stadt bestehendes Publikum feierte den Komponisten mit einer an Richard Strauß-Premieren gemahnenden Begeisterung.

Als Gastdirigent war in einem Sinfoniekonzert der Dresdner Philharmonie erstmals der Münchner Staatskapellmeister *Elmendorff* zu hören. Er brachte als Hauptwerk die 4. Sinfonie von Brahms, verblüffte etwas durch die

stark dramatische, fast theatralische Deutung, die er ihr gab, gewann aber einen ehrlichen und großen Erfolg. Am gleichen Abend sang der Berliner Baritonist *Gerhard Hüsch* anspruchsvolle Orchesterlieder von Pfitzner und Reger und fand ebenfalls viel Anerkennung. Der Meisterbegleiter *Michael Raucheisen* hat mit den hiesigen Konzertmeistern *Dahmen* und *Hesse* eine neue Triovereinigung gegründet, die sich mit einem Beethovenabend einführte und ein Musterstück kammermusikalischen Stils von ungewöhnlicher Vollendung bot. *Eugen Schmitz*

HALLE: Die Robert Franz-Singakademie erfreute unter *Alfred Rahlwes* durch Mozartsche Erstaufführungen aus der Salzburger Zeit, die Messen in F-dur und B-dur und andere Werke. In der Philharmonie riß *Wilh. Furtwängler* mit dem Berliner Philharmonischen Orchester ebenso zur lautesten Bewunderung hin wie *Edwin Fischer* als Pianist an der Spitze seines Kammerorchesters mit Strub am ersten Pult der Geigen. Man bekam alte Schätze von dall'Abaco, G. Gabrieli, Haydn, Bach und Mozart zu hören, die Ewigkeitswerte in sich bergen. *Georg Göhler* ließ ziemlich kalt. *Erich Band* brachte mit Glück einige Haydn-Ausgrabungen, darunter die von Landshoff herausgegebene A-dur-Sinfonie, ein in jeder Hinsicht reizvolles Werk. Als Virtuosen heimsten reiche Ehren ein *Maria Ivogün* und *Vasa Prihoda*. Im Lehrer-Gesangvereins-Konzert lenkte der junge Geiger *Kurt Stiehler* die Aufmerksamkeit auf sich. *Martin Frey*

HAMBURG: Einige Künstler, die mit großen Erwartungen empfangen wurden, brachten leise Enttäuschung. *Clemens Krauß*, der Gastdirigent eines Sonderkonzertes mit dem philharmonischen Orchester, gehört nicht in die Kategorie jener Orchesterleiter, die zum »Reisedirigenten« prädestiniert sind. Das spricht noch nicht gegen ihn, gibt aber (außer man würde Krauß einmal an der Spitze seiner Wiener Philharmoniker hören) auch keine unmittelbare Notwendigkeit, auswärts zu dirigieren. Auch der Solist des Abends, *Alfred Cortot*, erreichte im Es-dur-Konzert von Beethoven, in einer formalistisch gerichteten, mehr von Geschmackskultur als von Erlebniskräften geleiteten Wiedergabe, nicht ganz die Erwartungen, die man auf die Bekanntschaft mit dem französischen Künstler setzte. Am früheren Glanz des Tenors Pattiera ist die Zeit nicht spurlos vorübergegangen. Sehr sympathisch wirkte wieder der amerikanische Geiger *Spalding*, der als Kammermusikspieler akademische Noblesse in wirklich künstlerischen Werten verkörpert. Musikalisches Vollblut ist, im Rahmen weiblichen Begabungswertes, *Sonja Gramatté*, Violinistin und Komponistin in Personalunion, die durch Mischung französischen Salons mit viel slawisch impulsiv-improvisatorisch gefärbtem Musiktemperament anziehend wirkt. Die Kammermusikvereinigung des Amsterdamer Concertgebouw spielte Septette mit Bläsern von Mozart und Beethoven mit schätzenswerter Klangkultur und musikantischer Frische, aber doch nicht in jener individuell präzisierten Höchstleistung, mit der wir heute im Zeitalter der Spezialisierung des Kammermusikspiels verwöhnt sind. Im Mittwoch-Sinfoniekonzert brachte *Eugen Papst*, zusammen mit einer »Lustspiel-Ouvertüre« von *Waltershausen*, einer anständigen, aber sonst nicht bedeutenderen Arbeit, *Hindemiths* Musik für Klavier, Harfen und Blechbläser (mit Richard Goldschmied am Klavier) zur Erstaufführung; man begegnete dem neuen Werk vereinzelt mit Mißfallenskundgebungen, die aber bei diesem Werk, das Ansätze zu neuen Entwicklungen bei Hindemith zeigt, kaum nötig waren.
Max Broesike-Schoen

HANNOVER: Im 4. Abonnementskonzert des Opernhauses führte *Igor Strawinskij* den Taktstock, um uns mit verschiedenen seiner Werke, u. a. mit seinem von *S. Dushkin* hervorragend herausgeholten neuen Violinkonzert bekanntzumachen, einem unglücklichen, mit Jazz-Trivialitäten, dissonanten Ungereimtheiten und veräußerlichtem Musizieren ausgestatteten Produkte. Von ähnlicher Substanz, einförmig, nur von Kraftzuckungen im Rhythmus belebt, vorüberziehend, ist die bei der *Philharmonischen Gesellschaft* unter *Karl Gerbert* zur Uraufführung gelangte *Ciacona espagnola* von *Erich Mirsch-Riccius*. Bei der *Hannoverschen Madrigalvereinigung* unter *Johann Kobelt* tauchte eine weitere Neuheit auf, das *Weihnachtsoratorium* von *Kurt Thomas*. Stilistisch ganz der Lukaspassion des Komponisten ähnelnd, offenbart es in den atavistischen Koloraturen der gesanglichen Linien ein Hinneigen zur Gregorianik. An den textlichen Höhepunkten, wie bei den hymnisch sich entfaltenden Rahmenchören und eingestreuten Weihnachtsliedern, setzt es sich zu stärkeren musikalischen Entladungen durch,

während sonst weite Strecken unter einer gewissen Einförmigkeit des Themenmaterials, seines Aufbaues und Klangcharakters leiden.

Albert Hartmann

MAILAND: Fast alle Konzerte waren ausgezeichnet. Ich weise auf die besten und natürlich vor allem auf die Sinfoniekonzerte des Orchesters der Scala hin, die von Panizza und Votto dirigiert wurden. Der junge Votto (der auch ein ausgezeichneter Pianist ist und als solcher ebenfalls einen glänzenden Erfolg in einem Konzert des Teatro del Popolo erlangte) bestätigt sich immer mehr als vorzüglichen Kapellmeister und tiefen Kenner seiner Kunst. *Pizzetti* hat einem Konzert einen interessanten eigenen Vortrag vorausgeschickt, der die Kunst und bedeutungsvolle Stellung, die *Bloch* erreicht hat, veranschaulichte. Unter den aufgeführten Werken erschienen die beiden Psalmen für eine Stimme und Klavier sowie das bekannte Quintett besonders ausdrucksvoll. Diese Kompositionen stellen mit »Schelomo« und dem »Israel« das beste dar, was Bloch uns bisher gegeben hat. Das Poltronieri-Quartett hat sich in einigen Konzerten vorgestellt. Vorzüglich erschien uns die Violonistin *Alma Rosé Prihoda;* über den üblichen Erfolg quittierte *Moriz Rosenthal*, der ein neues, reizendes Stück von R. Bellini in sein Programm eingeschlossen hat. Zecchi und Milstein sind mit dem herzlichen Empfang, der ihnen gebührt, in die Gesellschaft des Quartetts zurückgekehrt; die Pianistin *Poldi Mildner* hat besonders in der Ausführung der »Wandererphantasie« von Schubert gefallen. Ihre Interpretation Chopins erschien jedoch zu erregt. Das Teatro del Popolo hat Beethoven ein Konzert gewidmet, das als Interpreten das Quartett Poltronieri, den Pianisten d'Erasmo und die besten Professoren des Scalaorchesters aufwies.

Lodovico Rocca

MAINZ: Die einstmalige Zahl von 14 städtischen Sinfoniekonzerten während des Winters ist auf 6 herabgesunken. Die Konzerte stehen sämtlich unter Leitung von *Adolf Kienzl*, dem nunmehrigen 1. städtischen Kapellmeister.

Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 3 kam mit konsequenter, kräftiger Rhythmik zum Vortrag. Beethovens 7. Sinfonie bot in ihrer wohlabgewogenen Vortragsweise dem städtischen Orchester Gelegenheit, seine bewährte Meisterschaft erneut zu dokumentieren. *Strawinskijs* Violinkonzert wurde durch *Dushkin* interpretiert. Es ist nicht allzusehr vom hohen Olymp herab befruchtet. Gast war *Patzak* unter Begleitung des Bayreuther Ringdirigenten *Elmendorff* unter glänzendem Beifall. Ebenso spielten in weiteren Konzerten *Alfred Höhn* und das *Peterquartett* mit bekannten Erfolgen. Ende November feierte die Mainzer Liedertafel ihr 100 jähriges Bestehen durch ein Jubiläumskonzert: »Das Unaufhörliche« von *Hindemith* unter Anwesenheit des Komponisten. Das Werk fand eine recht beifällige Aufnahme. Es ist Neuland und hat, besonders im dritten Teil, starke Momente. Chor und städtisches Orchester und Orgel *(Willms)* wetteiferten mit den Solisten *Armhold* (Sopran), *Willy* (Bariton) und *Kullmann* (Tenor), unter Kapellmeister *von Schmeidels* Leitung, um das Werk zu einer Jubiläumsaufführung im besten Sinne des Wortes zu gestalten.

In der Musikhochschule herrscht eifriges Streben. Das bewies eine würdige Aufführung von *Brahms'* »Deutschem Requiem« unter Leitung *Hans Gals* mit dem Chor und Orchester der Musikhochschule und trefflichen Solisten: *Olga Kreiß* (Sopran), *Werner Ludwig* (Bariton) und *Karl Utz* (Orgel). In einem Hauptkonzert befestigte das Orchester mit Beethovens Pastorale den seitherigen günstigen Eindruck, den es in aufsteigender Linie sich sichert. In *Louise Wandel* besitzt das Institut eine pianistische Kraft von Bedeutung. Das hat sie in den Kammermusikabenden bestätigt. Ein Studienabend unter Leitung von *Betty Martel* mit Opernausschnitten ließ erkennen, daß die Musikhochschule auch für den Nachwuchs für die Bühne erfolgreich besorgt ist.

Ludwig Fischer

MANNHEIM: Aus dem Tageslauf der Konzerte — mit Solisten und Dirigenten als Gästen — hebt sich ein Konzert der *Gesellschaft für neue Musik* heraus. Es brachte eine Reihe von Ur- und Erstaufführungen badischer Komponisten. Heimatkunst, lokal, nicht stilistisch betrachtet. Das wertvollste Ergebnis des Abends, der sich wieder in einem Privathaus abspielte (so sind die letzten Anhänger der neuen Musik unter sich, und man ist sicher, daß keiner eine Bombe mitgebracht hat): die Partita für zwei Klaviere, op. 107, von *Julius Weismann*. Auch dieses Werk Zeugnis der radikalen Stilwandlung, die der Komponist durchgemacht hat. Innerhalb strengster Gesetzmäßigkeit, die bis zu schulbuchmäßiger Härte befolgt ist, schreibt Weismann eine blühende, treibende, beseelte Musik, die die

Form gar nicht in Erscheinung treten läßt. Nichts von Atelierluft. Nichts von Artistik. Es ist Musik aus der Einsamkeit. Aber nicht aus der Einsamkeit des Schreibtisches, sondern aus der Einsamkeit der Schwarzwaldberge, in denen Weismann daheim ist. Eine Sonate des jungen Mannheimers *Kurt Spanich* für Violine und Klavier zeigte ihn, der den Sturm und Drang der neuen Musik sehr ernst genommen hatte, abgeklärter, beruhigt. Spanich hält sich streng an das Formschema der Sonate und füllt es mit plastischem Material. Während sich *Ernst Mehlich* in seiner »Kleinen Suite für Klavier«, op. 11, mehr improvisatorisch-zwanglos gibt, spannt *Gertrud Schweizer* ihre fünf geistlichen Lieder in ein festes Formgehäuse, das sie innerlich sehr belebt. Die Ausführung dieser Werke ergab eine Revue der Mannheimer Künstler, die sich um neue Musik annehmen: die Pianisten Hans Bruch, Lene Weiller-Bruch, Luise Schatt-Eberts, die Geigerin Lene Hesse-Sinzheimer, die Sopranistin Lisa Brechter. Aber das sind noch lange nicht alle. Wäre der Aufnahmekreis prozentual gleich groß, wäre Mannheim die fortschrittlichste Stadt der Welt. *Karl Laux*

MÜLHEIM (Ruhr): Auch hier bot *Eugen Jochum* außer klassischer Musik musikalische Neuheiten. Zunächst gab es *Ernst Schiffmanns* Invention für Streichorchester op. 2. Die Schöpfung des noch jungen Komponisten ist aus der Stilkreuzung Bach-Wagner geboren, übersichtlich gegliedert, aber zu wenig persönlich beeinflußt. Die Deutung des Werkes zeugte von gewissenhafter Vorbereitung und Ausdruckswärme, die namentlich in Lyrismen gebunden war. *Braunfels'* klanggesättigtes Konzert für Orgel, Orchester und Knabenchor, das außer dem Duisburger Orchester *Günther Ramin* und den Knabenchor der städtischen Oberrealschule zu gemeinsamer Tat aufrief, kam in grandioser Steilung der Schlußfuge heraus. Mit der städtischen Chorvereinigung wurde *Monteverdis* schon über 300 Jahre alte Barockoper »*Orfeo*« in der deutschen Neugestaltung von Karl Orff zum Leben geweckt und die sakrale Haltung des Ganzen mit ihrem in mystisches Licht getauchten Spiel der Formen durch Jochums feinnervige Direktion wirksam unterstrichen. Dennoch ist kaum anzunehmen, daß Orffs Bemühen um eine Renaissance des teilweise doch spröden musikalischen Stoffes in die Zukunft reicht. Schließlich sollte *E. C. Klußmanns* Epilog zu einer antiken Tragödie (op. 9) als Uraufführung Gefolgschaft werben. Viele klangliche Härten und Gefühlsarmut ließen das Unterfangen aber scheitern.

Max Voigt

MÜNCHEN: Als Abschluß der *Bruckner*-Aufführungen brachte Franz Moißl aus Klosterneuburg die Erstaufführung der 1862/63 in Linz komponierten allerersten Sinfonie des Meisters, die bisher als verloren galt, aber im Stift Kremsmünster aufbewahrt war. Das Werk, das freilich noch die Spuren einer »Schularbeit« trägt — immerhin eines Schülers Anton Bruckner! — fand ebenso reges Interesse, wie die ausgezeichnete Wiedergabe der sogenannten »Nullten« Sinfonie in *d-moll*, die derselbe Dirigent aufführte und die schon eine starke Persönlichkeitsnote ihr eigen nennt. — Eine ausgezeichnete Aufführung der »Apokalyptischen Sinfonie« von *Waltershausen*, die er persönlich dirigierte, zeigte die Münchener Philharmoniker in vollem Glanz. Dies gewaltige Bekenntniswerk, das den Kampf zwischen Gut und Böse in prägnant gefaßter und meisterhaft durchgeführter Form sich sinfonisch ausleben läßt, war hier längere Zeit nicht mehr gehört worden und machte durch die Größe des Gedankens und die klare musikantische Ausführung einen überwältigenden Eindruck. *Hausegger*, mit einem Beethoven-Abend, *Pfitzner* mit Brahms' zweiter und seinen »Heinzelmännchen«, *Jochum* mit Bruckner, *Mikorey* mit Dvoraks »Aus einer neuen Welt« führten weiter die Philharmoniker. Neue *Pfitzner*-Lieder wurden von Bender und Gisela Derpsch mit dem Komponisten am Flügel uraufgeführt, zwei Hefte, op. 40 und 41, beide 1931 geschrieben, das erstere in schwermutvoll todessehnsüchtiger Stimmung, das zweite knapper und einfacher, beide in der wundervoll persönlichen und tiefen Weise, die dem Dichter des Palestrina eigen ist. — Das Andenken *Walter Courvoisiers* wurde in Trauerfeiern geehrt, in denen besonders die stimmungsvollen Lieder dieses echten Musikanten, genialen Lehrers und liebenswerten Menschen erklangen. *Oscar von Pander*

MÜNSTER: Im ersten städtischen Konzert spielte Frau *Suter-Sapin Bachs* E-dur-Violinkonzert wenig stilvoll, besser lag ihr *Milhauds* Violinkonzert, das hier seine deutsche Erstaufführung erlebte, sich aber als ein äußerst schwaches Werk erwies. Hervorzuheben ist noch *Borodins* 2. Sinfonie, die unter *Alpenburgs* Leitung eine schwungvolle Wiedergabe erfuhr. Im zweiten Konzert entzückte *Cassado* durch die vollendete Wieder-

gabe zweier von ihm selbst bearbeiteter Werke, Mozarts Hornkonzert und Schuberts Arpeggione-Sonate, die er in geschickter Weise zu Cellokonzerten umgearbeitet hat. Eine köstliche Mozart-Sinfonie und Vogels virtuose Orchesteretüden bildeten die Hauptwerke des Abends. Im ersten Chorkonzert der Stadt erzielte das volkstümliche Oratorium von *Haas* »Die Heilige Elisabeth«, wie schon berichtet, einen großen Erfolg.

Das 1. Musikvereinskonzert stand unter *Zilchers* Leitung, der Mozarts B-dur-Klavierkonzert ausgezeichnet spielte und gleichzeitig dirigierte, und uns nach seinem eigenen Hölderlin-Zyklus, dessen Solo Frau Zilcher-Kiesekamp mit tiefem Eindringen in das schwierige Werk sang, eine überragende Wiedergabe von Brahms' c-moll-Sinfonie bescherte. Das zweite Vereinskonzert war ganz dem Schaffen des früheren Dirigenten des Musikvereins, *Fritz Volbach*, gewidmet, dessen 70. Geburtstag damit festlich begangen wurde. Volkmann (Osnabrück) brachte die 2. Sinfonie h-moll des Komponisten, vielleicht sein bestes Werk, zu packender Wirkung, während der Jubilar selbst einige seiner Lieder mit Amalie Merz-Tunner als hinreißender Solistin zur Aufführung brachte und das wirkungsvolle Männerchorwerk »Die Mette von Marienburg« unter Lamberts und unter Mitwirkung des Männergesangvereins »Constantia«, des Erphokirchenchors und eines Knabenchors seine zündende Wirkung nicht verfehlte.

Am ersten Tage des Cäcilienfestes bescherte uns Abendroth unter ausgezeichneter Mitwirkung von Riele Queling (Violine) und Julia Menz (Cembalo) mit seinem hervorragenden Kammerorchester erlesene Genüsse mit Werken von Bach, Händel, Corelli, Joh. Christ. Bach und Mozart. Am zweiten Tag brachte Volkmann Berlioz' Fausts Verdammung zu vorzüglicher Aufführung, wobei ihn außer unserem vortrefflichen Orchester, dem Musikvereinschor und drei Männerchören die Solisten Lotte Schrader (als unübertreffliches Gretchen), Ventur Singer, Ludwig Weber und Robert Esser wirkungsvoll unterstützten.

Die Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik brachte uns einen genußreichen Abend des Dresdener Streichquartetts mit Werken von Dittersdorf, Graener und Beethoven, sowie einen Liederabend des jungen, vortrefflichen Baritonisten Ewald Kaldeweier, dessen ausgezeichneter Begleiter Enßlin Schuberts B-dur-Sonate tiefempfunden spielte. — Von sonstigen Veranstaltungen sind noch zu erwähnen ein Kantatenabend des Bachvereins, ein Weihnachtssingen des Lehrergesangvereins, ein Konzert des gleichen Vereins mit dem Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer für die Arbeitslosen und die Volksschulen, ein interessanter Abend des Göhre-Wasowicz-Trios mit alter Hausmusik auf Originalinstrumenten, eine Matinee des Westf. Streichquartetts mit E. Hammacher am Klavier und ein Streichtrio-Abend von S. Borries, C. Spannagel und Schäfer, dazu ein Abend mit zeitgenössischer Musik und ein Haydn-Zyklus des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität (Leitung: Fellerer).

Erich Hammacher

PASSAU: Passau, die Stadt der größten Kirchenorgel der Welt, birgt in seinen Mauern stets ein reges musikalisches Leben. Abgesehen von verschiedenen Vereinskonzerten, die Neuigkeiten von *Erwin Lendwai* und *Arthur Piechler* brachten, gelangte kürzlich durch den Passauer a cappella-Chor (Leitung: Kremhöller) die e-moll-Messe von *Anton Bruckner* und das Weihnachtsoratorium von *Kurt Thomas* zur Aufführung. Letzterer erfreut sich überhaupt einer besonderen Protektion des genannten Chores, der auch schon dessen Psalm 137, die a-moll-Messe und die Markus-Passion mit großem Erfolg geboten hat. *Max Tremmel*

POSEN: Im Opernhaus finden allsonntäglich und jeden zweiten Mittwoch Sinfoniekonzerte statt. Ein polnisch-rumänischer Abend wirkt aufschlußreich. Enesco stellt sich mit seinem Opus 13 vor. Seine sicher und könnerhaft gebaute Sinfonie breitet im zweiten Satz das Meistersingerorchester aus. Die Rumänin Elisabeth Cotrus interpretiert Chopins f-moll-Klavierkonzert. *Siegmund Latoszewski*, der junge Dirigent, beherrscht das sicher musizierende Orchester, das *Rozyckis* »Anhelli« und *Karlowicz'* »Litauische Rhapsodie« mit Verve zum Vortrag bringt. Es handelt sich hier um zwei lebensfähige Orchesterarbeiten, deren dekorative Musik von sicherer Wirkung sein muß und Eingang in das internationale Konzertprogramm finden sollte. — Auch Karlowicz' Violinkonzert, das J. Cetner recht mangelhaft spielte, verdient es. Maliszewskis IV. Sinfonie, groß angelegt, die polnische Nationalhymne großartig ausbreitend, findet unter Nowowiejskis Leitung nicht ganz die exakte Wiedergabe. Des Dirigenten Ouvertüre »Baltische Legende« ist als kräftige Rahmenmusik einzuschätzen. *Gerhard Krause*

SALZBURG: Noch kurz vor Abschluß des Mozartjahres gab der 140. Todestag des Salzburger Meisters Anlaß zu einigen festlichen Veranstaltungen. Im Dom hatte *Joseph Meßner* mit viel Geschmack eine eindrucksvolle Feier vorbereitet, die das für das A-dur-Violinkonzert nachkomponierte Adagio K. V. 261 mit *Karl Stumvoll* als Solisten brachte, ein Werk, das als vereinzelter Satz leider von den konzertierenden Künstlern mit Hartnäckigkeit übergangen wird. Ansehnliche Gesangsqualitäten entwickelte *Josefine Stransky* im Vortrag des »Laudate dominum«. Was könnte sich für eine solche Feier besser eignen als das jenseitig verklärte »Ave verum«! Die internationale Stiftung Mozarteum brachte in der Peterskirche Mozarts Requiem unter *Paumgartners* Leitung heraus und sicherte sich neben Salzburger Solisten die erprobten Sänger der Wiener Staatsoper *Hermann Gallos* und *Richard Mayr*. Ein Mozartabend im Rahmen des Kammermusik-Abonnements brachte neben bekannten Werken das Adagio für Englischhorn und Streicher, das in Aberts Mozart-Jahrbuch erstmalig abgedruckt ist, zu Gehör. Seine thematische Beziehung zum »Ave verum« ist augenfällig. Die Abonnements-Orchesterkonzerte konnten erst nach langem Für und Wider auf die Beine gestellt werden. Da sich die internationale Stiftung Mozarteum weigerte, die finanzielle Garantie zu übernehmen, beschlossen die Orchestermusiker, auf eigenes Risiko die Konzerte zu veranstalten. Bei der Wichtigkeit der Kontinuität eines Musiklebens gerade in Salzburg erscheint die Haltung der Stiftung nicht recht verständlich. Das eine Konzert dieser Art, das infolge der verzögernden Verhandlungen bisher erst stattfinden konnte, interessierte durch eine Uraufführung des Salzburger Komponisten *Robert Jäckel*. Was man wiederholt an seinen Werken rühmen konnte, zeichnet auch seine Orchestervariationen und Fuge über ein Schumannsches Thema aus. *Georg Gershwins* »Rhapsodie in Blue« konnte man nicht viel Geschmack abgewinnen, zumal die Pianistin *Tamare Morgan* ihren Part übertrieben ungestüm anfaßte. Aus den bisher stattgefundenen drei Abonnements-Kammerkonzerten, die durch *Theodor Müller* immer eine sorgfältige Programmausgestaltung zeigen, sei die Aufführung des respektablen Streichquartetts, op. 46/5, von *Wassily Zolotarew*, des tiefpoetischen Streichtrios, op. 77b, *Max Regers* und des zwar noch nicht ganz selbständigen, aber doch durch seine Frische interessierenden Klavierquartetts von *Rudolf Kattnigg* hervorgehoben.

Solisten finden sich hier immer seltener ein. *Richard Mayr* (Wien) konnte sich als gebürtiger Salzburger begeisterter Aufnahme erfreuen. Einen Gesangsabend gab auch *Maria Barry-Schuegraf*. Der beliebte Salzburger Bratschist *Karl Stumvoll* wählte als Mitwirkende für ein eigenes Konzert die mit klangvollem, metallisch glänzendem Alt begabte Münchener Künstlerin *Irma Drummer*. *Ribaupierre* und *Irene Jacobi* vertieften den Eindruck, den man im Vorjahr von einem Violin-Klavier-Sonatenabend gewann, durch ein neuerliches Konzert. Besonders moderne Musik liegt den Künstlern gut.

Schließlich ist einer Uraufführung im Dom zu gedenken. *Joseph Meßner* hat in seinem jüngsten Messewerk, das für Sopransolo, gemischten Chor und Blechbläser (durch Orgel zu ersetzen) geschrieben ist, eine Komposition geliefert, die künstlerischen Wert und praktische Zweckmäßigkeit aufs glücklichste vereint. Das Werk hat Anspruch auf nachdrückliche Beachtung. *Roland Tenschert*

TURIN: In der »Pro Coltura Femminile« haben wir die Bekanntschaft eines vorzüglichen Baritons gemacht: *Rudolf Watzke*. Herrliche und reine Stimme; deutliche und ausdrucksvolle Aussprache; Stil und Schule vollkommen. (Im Programm klassische deutsche Musik.) Die Kammerorchestergruppe der »Berliner Philharmoniker« hat sich besonders in dem schweren Oktett von Schubert ausgezeichnet. Dann erschien der Violonist *Milstein*, um uns mit seiner ungewöhnlichen Technik einen seltenen Eindruck zu hinterlassen. Sonst ein warmes und lebhaftes Temperament, hat er uns jedoch mit seiner nicht genügend verinnerlichten und vertieften Beethoven-Auslegung nicht vollkommen überzeugt. Im G. U. M. haben sich bis jetzt der Pianist Dellapiccola mit interessanten Kompositionen (Kodaly, Bartok, Bloch usw.) und der Violonist Barera, dem ohne Zweifel eine sichere Zukunft bevorsteht, vorgestellt.

Eine erfreuliche Initiative hat derselbe G. U. M. den Maestri Alfano und Desderi gegeben, eine Initiative, die die bedeutungsvollsten Erzeugnisse der modernen internationalen Musik bekanntzumachen bestrebt ist. Das erste, deutscher Musik gewidmete Konzert war Windsperger, Haas, Rüdinger, Hatzfeld, Phi-

lipp gewidmet. Ich erinnere besonders an die feinen und edlen Lieder von Windsperger und an seine ebenso starke wie kräftige Rhapsodie-Sonate für Cello. Der Erfolg war ausgezeichnet.

Lodovico Rocca

WARSCHAU: Für die Musik wird erdenklich viel getan, und die Musikkritik kommt nicht zum Verschnaufen, Sonntags schon gar nicht, wo die Konzerte vormittags bereits in der »Filharmonja« beginnen. Musik fürs Volk ist die Parole. K. Wilkomirski gefällt als Cellist besser denn als Komponist und als Dirigent. Marja Wilkomirska vermehrt die Zahl der resoluten Pianistinnen: sie spielt Melzers wundervolles, viel zu wenig beachtetes, universelles (dabei polnisches) e-moll-Konzert. Stojowski steht mit seinem Opus 21, Statkowski mit seiner »Marja«-Ouvertüre, die viel zu berichten weiß, auf dem fesselnden Programm. Der Italiener Freccia leitet das II. Große Sinfoniekonzert der prächtig musizierenden Philharmoniker. Bach bleibt er fern, Debussys »Meer« wird ein Bach. Laelia Finneberg ist Solistin. Sie kann gesanglich Verschiedenes. Für das Podium ist sie aber nicht geboren. *Adam Wieniawski*, der an »Medea«, seiner neuen Oper arbeitet, wird mit seinen »7 Erzählungen für Klavier« uraufgeführt, die Erlebnisse eines siebenjährigen Mädchens auf dem Lande programmusikartig schildert. Auffallend das starke Geigentalent der jungen *Nina Stokowska*, der jüngsten polnischen Musikprofessorin, weiter das siebenjährige Wunderkind Ida Händel, das erstaunliche Fertigkeit im Violinspiel aufweist.

Gerhard Krause

WIESBADEN: Nachdem die jahrzehntelang veranstalteten Sinfoniekonzerte des Staatstheaters der Ungunst der Zeit zum Opfer gefallen sind, konzentriert sich das musikalische Interesse mehr denn je auf die Zykluskonzerte im Kurhaus, deren mehrere infolge Krankheit und auswärtiger Verpflichtungen *Schurichts* von Gastdirigenten übernommen wurden. Die Ausbeute an Neuheiten erschien nicht gerade beträchtlich. *Paul Graeners* liebenswürdig-belanglose »Flöte von Sanssouci« berechtigt zu der Frage nach der Notwendigkeit solcher Stilimitationen, da doch die Originale noch recht gut erhalten sind. Konjunktur? Auch die »Variationen über ein Husarenlied« von *Franz Schmidt* (unter *Clemens Krauß*) attackieren mehr durch sensationelle Aufmachung als durch innere Spannkraft. Demgegenüber erschien *Johannes Wagenaars* Ouvertüre zu der »Widerspenstigen Zähmung« trotz aller Berlioz-Reminiszenzen als lebendig musikantische Talentprobe: mit sprühendem Leben erfüllte sie *Schuricht*, von dessen sonstigen Darbietungen namentlich die Mozart-Variationen *Regers*, geradezu überragend gestaltet, einen tiefen Eindruck hinterließen. *Ernst Laafs* neugegründeten »Madrigalkreis« darf man als erfreuliche Bereicherung des Wiesbadener Musiklebens begrüßen; »a cappella-Werke« der Frühzeit — darunter *Palestrinas* selten gehörte »Missa Audi Filia« — boten einen verheißungsvollen Auftakt.

Emil Höchster

ZÜRICH: Jahresende und neuer Jahresbeginn haben nur wenig Einschränkung des Konzertbetriebs erkennen lassen. In die Serie der Sinfoniekonzerte brachte die Einzel- und Gruppenmitwirkung der hier stets lebhaftestem Interesse begegnenden Pariser »Société *Henri Casadesus* des instruments anciens« willkommene Abwechslung, an weitern Abenden erspielten sich *A. Schnabel* (mit Mozart und Weber) und *Cassadó* (Dvorak-Konzert) außerordentliche Erfolge. Der Gemischte Chor setzte sich unter *Volkmar Andreaes* tatkräftiger Führung für die eklektizistische, aber nobles Musikertum verratende und klangvoll gesetzte Messe des blinden Rheinländers *Hubert Pfeiffer* ein, während der Züricher Lehrergesangverein (Leitung: Ernst Kunz) wieder einmal *Brahms*' »Deutsches Requiem« mit Alice Frey-Knecht und Max Kloos als Solisten zur Aufführung brachte. — Klassische Kammermusik vermittelte in gediegenster Weise das ausgezeichnete *Wendling-Quartett*, und mit Modernem wartete diesmal das Züricher Streichquartett auf, das neben *Hindemiths* hier schon öfters gebotenem Opus 22 *Ernst Kreneks* interessantes neues Streichquartett (op. 65) in einer klanglich aufs feinste ausgewogenen Wiedergabe brachte und als weitere Novität (unter entsprechendem Bläserzuzug) *Prokofieffs* Quintett, op. 39, zur Diskussion stellte. — Solistenabende von Rang dankt man den Pianisten Backhaus, Cortot und dem eigenwilligen Ernst Lévy (Paris), sowie dem Liedersänger Karl Erb (der sich wieder Walter Lang als sensiblen Begleiter gewählt hat).

Willi Schuh

* K R I T I K *

BÜCHER

HANS JOACHIM MOSER: *Grundfragen der Schulmusik.* Verlag: B. G. Teubner, Leipzig.
Unter Führung von H. J. Moser hat sich eine Schar Spezialisten zusammengetan, um zu dem Problem der Schulmusik Stellung zu nehmen. Dennoch gehört das so entstandene Werk viel weniger in die Abteilung »Pädagogische Literatur« als zu dem großen, umfassenden Gebiete der »Künftigen Musik«. Denn daß deren Lebensfrage nicht von der Lösung irgendwelcher ästhetischer Zunftprobleme abhängt, sondern daß ihr Blühen und Verderben damit steht oder fällt, ob es gelingt, sie wieder auf breitester Grundlage in allen Volkskreisen zu verwurzeln, ist heute allgemeine Überzeugung geworden. Das vorliegende Werk bemüht sich nicht um musikalisch-praktische Vorschläge für den alltäglichen Schulbetrieb, sondern beschränkt sich darauf, die »Kerngedanken und grundsätzlichen Möglichkeiten der Schulmusikreform« aufzuzeigen. So wird der Fehler vermieden, das Dach vor dem Keller bauen zu wollen, und die Beschränkung erweist sich somit als eine Bereicherung. Die aufgezeigten Ziele sind allerdings wohl vielfach unerreichbare Wunschträume. Die erwähnte Gefahr der »Verschulung« wäre kaum zu vermeiden, wenn wirklich versucht würde, alle vorgeführten Gedankenverbindungen, z. B. über die Musikgeschichte in das Gehirn eines Oberprimaners zu stopfen. Nur der Beitrag von R. Zimmermann führt von dem kühnen »Fata morgana« des heißen Wollens zu den realen Möglichkeiten des Vollbringens. — Der idealistische Schwung der heutigen Schulmeisterreform und -reformer klingt in diesem Buche wieder und macht es, verbunden mit der ungeheuren Tragweite des Stoffes zu einem Schicksalsbuche der künftigen, deutschen Musik. *Friedrich Herzfeld*

HANS DIESTEL: *Ein Orchestermusiker über das Dirigieren.* Mit einem Vorwort von Richard Strauß. Verlag: Edition Adler, Berlin.
Das Neuartige dieser aus reichem Erfahrungsschatze erwachsenen Studie zeigt bereits der Titel an. Denn hatte man sich bislang zum Problem des Dirigierens mehr von außen her oder vom Pulte selbst aus geäußert, so spricht hier zum ersten Male der berufenste Beurteiler des Dirigenten, der Dirigierte. Den Angelpunkt jeglicher Dirigiertechnik bildet für Diestel die Taktstockspitze, der die Aufgabe zufällt, »innerhalb der Taktfiguren unter Berücksichtigung der Schwingungsweiten die Zeit in Raum umzusetzen«. Während des Musizierens sei das Kunstwerk der einzige Vermittler der verbindenden Beziehungen zwischen Dirigent und Ausführenden, die beide einem gemeinsamen Hochziele, möglichst vollendeter Werkgestaltung, zustreben. Alles, was nicht dieser Absicht dient, lockert die Innigkeit des Konnexes. Bewegungen lehrhaften oder strafenden Charakters müssen daher ebenso verbannt werden wie die außerkünstlerische Pultexzentrik des Schaudirigententums. Beherzigenswerte Worte wie »mit der Geistigkeit der Bewegungen gewinnt die Technik an Unauffälligkeit und Eindrucksfähigkeit« oder »Beschränkung ist das Geheimnis der großen Dirigiertechnik« fallen bei diesem Anlaß. Das Vorbild des völlig unvirtuosen, lediglich der Werkgestaltung beflissenen Dirigenten ist für Diestel Richard Strauß, der auch den Ausführungen ein kleines, aber inhaltsgewichtiges Vorwort vorangeschickt hat. Daß es im übrigen niemals eine völlig bindende Orthographie des Dirigierens geben kann, weil die überragende Führerpersönlichkeit immer wieder ihre eigene suggestive Handschrift schreiben wird — dies ist der einzige Punkt, der in dem sonst vortrefflichen, jedem Musikfreunde empfehlenswerten Büchlein vielleicht noch etwas stärkerer Berücksichtigung bedurft hätte.
Wilhelm Zentner

KARL BLESSINGER: *Melodielehre als Einführung in die Musiktheorie.* I. Teil. Verlag: Ernst Klett, Stuttgart.
Ein anregendes Buch, voll von historischen Kenntnissen und guten Anschauungen! Freilich muß man wissen, daß im Titel der Ton auf die Apposition zu legen ist. Denn das erste Wort erweckt zunächst ganz andere Erwartungen, die nicht erfüllt werden: Erwartungen im Sinne von »Melodiebildungslehre«. Diese weist aber der Verfasser mit Recht zurück, denn »die Versuche, eine solche Lehre zu schaffen, sind grundsätzlich wohl nicht viel anders zu bewerten als des seligen Kirnberger »Methode, Sonaten ausm Ermel zu schüddeln« (Seite 4). Hingegen ist das Buch eine durchaus gründliche, sehr empfehlenswerte »Einführung in die Musiktheorie«, und zwar fast in alle Teile derselben: Akustik, Tonbestimmung, Melodie, Mehr-

stimmigkeit, Intervallenlehre, elementare Formgebilde, ja selbst in die neuesten Tonsysteme und in die Geschichte der Notationskunde. — Die pädagogischen Erfahrungen des Verfassers werden ihn belehrt haben, ob es wirklich möglich ist, viele Strecken des Buches Schülern klarzumachen, die noch keine Ahnung von Harmonielehre haben, was vielfach bezweifelt werden dürfte, da doch für viele Ausführungen, besonders des 4., 6. und 7. Teiles, harmonisches Verständnis bis in die Gebiete der Enharmonik hinein — wenigstens gewissermaßen flächenhaft — unbedingt nötig ist. Vielleicht hätte eine kleine Einschränkung an sich wissenswerter Bemerkungen aus Harmonik und Geschichte die Systematik und Logik der Arbeit erhöht. Ein trefflicher Zug des Buches ist es, daß Blessinger immer von der reinen Stimmung ausgeht und deren psychologisch korrigierendes Wirken auch innerhalb des tatsächlich temperierten Tongebiets nachfühlt und überall glänzend aufzeigt, indem er unsere aus der Enharmonik bekannte Fähigkeit der »Umdeutung« durch das Gehör auch auf die Stammtöne der Skala anwendet. Dadurch erzielt er eine wirkliche Vertiefung der Anschauungen seiner Leser.

In einer zweiten Auflage des Buches wäre die Verdeutlichung des Satzes S. 110, Z. 10, zu wünschen, bei dem man irregeleitet wird, an die Grundakkorde der Tonarten zu denken, so daß gerade umgekehrt, das Lydische unterdominantischen, das Mixolydische oberdominantischen Charakter bekommt, S. 126 wird der gleiche Gedanke viel klarer ausgedrückt. S. 207, Z. 25, muß es heißen: °S (statt S°), S. 213, letzte Zeile: 1. (statt 2.).

Kleinigkeiten hindern nicht, das Buch als ein treffliches zu bezeichnen, auf dessen II. Teil man gespannt sein kann.

Alfred Lorenz

JULIUS RÖNTGEN: *Grieg*. Verlag: J. Philip Kruseman, 's Gravenhage.

Der 76jährige Verfasser hat sich erfreulicherweise endlich dazu entschlossen, Griegs *Briefe* an ihn aus den Jahren 1884—1907 herauszugeben. Was er aus Eigenem dazu gibt, ist kaum mehr als das zum Verständnis der Briefe Unentbehrliche. (Die holländische Sprache bildet für deutsche Leser kein Hindernis, denn man braucht eigentlich nur die paar Ausspracheregeln zu kennen, um alles zu verstehen. Außerdem schreibt Grieg deutsch.) Leider hat Röntgen vieles weggelassen; er hätte sich sagen sollen, daß bei einem so wundervollen Menschen und so reinen Künstler wie Grieg eine Auswahl in usum Delphini zum mindesten unnötig war. Das Bild des nordischen Meisters wird durch diese Briefe nicht wesentlich verändert, aber einige Urteile über eigene Werke wie über große Zeitgenossen bieten immerhin wertvolle Ergänzungen des bereits Bekannten. Sehr interessant ist z. B. seine Meinung über Richard Strauß: »Tod und Verklärung« begeistert ihn. In der »Salome« findet er jedoch nur »technische Phantasie«, und er ärgert sich über die »vielleicht tendenziöse Melodielosigkeit«. Nach einer Aufführung in Berlin schreibt er: »Alles war sehr schön, *nur die Musik nicht.*« Debussys »Nachmittag eines Fauns« findet er »extravagant«, aber sehr talentvoll und »zehnmal sympathischer als den neudeutschen Plumpudding«. Über Tschaikowskijs »Pathétique« äußert er sich enthusiastisch. Das blasierte Publikum der großen Sinfoniekonzerte schätzt er sehr wenig; »die besten Zuhörer sind die Arbeiter«. Merkwürdig ist, daß ihm das Land Italien gar nicht gefällt; selbst in Capri sehnt er sich nach der nordischen Heimat zurück. Als Röntgen einen Jungen »in A-dur« statt des ersehnten Mädels »in As-dur« bekommt, schreibt er zum Trost: »Weiber gibt es doch eigentlich genug auf der Welt, die einen verrückt machen.« In den letzten Jahren seines Lebens hat er auch geschäftlichen Stolz: »Ich trete im Auslande unter 1000 Mark nicht auf.« Als ihm dann das herannahende Ende die Reise nach England unmöglich macht, schreibt er rührend kindlich, er stürbe gern, wenngleich doch eigentlich sehr gegen seinen Willen. (Der Zeitpunkt paßte ihm nicht ganz.) Zum Schluß noch ein seltsames Urteil des Schöpfers der Peer Gynt-Musik über Ibsen: Der sei schon lange tot gewesen, bevor er starb, schreibt Grieg 1906. (Heute, ein Vierteljahrhundert später, wirkt z. B. der »Volksfeind«, als sei er von einem Zeitgenossen für unsere Zeit geschrieben.) An diesem schlichten, aber guten und sympathischen Buche gefällt mir nur der Titel nicht recht. Er läßt eine Biographie vermuten, und man findet statt dessen eine Briefsammlung. (Mit leider recht belanglosen Kommentaren und einem unzulänglichen Werkverzeichnis.)

Richard H. Stein

EDWIN VON DER NÜLL: *Moderne Harmonik.* Handbücher der Musikerziehung, heraus-

gegeben von Georg Schünemann. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.
Der Verfasser zeichnet die Entwicklung der Harmonik zwischen 1890 und 1910. Das Buch zerfällt in zwei Hauptabschnitte. Im ersten werden an zahlreichen Analysen aus Werken von Strauß, Reger, Mahler, Debussy und Mussorgskij harmonische Erscheinungen wie die Erstarrung der Leittöne und alterierter Töne, frei gebrauchte Sekunden, die Sukzessiv- und Simultanbitonalität nachgewiesen, die ein Nachlassen der zentralen Bezogenheit auf die Tonika mit sich führen und als Ausflüsse des Klangstils, also eines passiv genüßlichen, auf den Einzelakkord isoliert gerichteten Hörens erklärt werden. Als entsprechende Erscheinung in der Theorie wird die Auffassung Stumpfs und seines Kreises im Gegensatz zu Riemann herangezogen. Nach einem Kapitel über Debussy, das m. E. das beste des Buches ist, versucht Verfasser im zweiten Teil nachzuweisen, wie um 1910 gleichzeitig bei Bartók, Schönberg und Strawinskij die Kombinationen der gezeigten destruktiven, tonalitätsauflösenden Energien einen konstruktiven Sinn erhalten und die Basis einer neuen musikalischen Logik bilden. Strawinskijs Petruschka und Schönbergs Klavierstücke, op. 11, werden unter Zuhilfenahme einer »erweiterten Tonalität« durch Vermischung von Tongeschlechtern gleichen und verschiedenen Grundtons harmonisch erklärt. Das in vielen Einzelheiten interessante Buch läßt eine Darstellung des harmonischen Geschehens unserer im eigentlichen Sinn modernen Musikwerke vermissen. Hindemith z. B. wird überhaupt nicht erwähnt. So hat die Arbeit nur als Beitrag zur historischen Entwicklung der Harmonik bis 1910 Bedeutung und wird als solcher wesentliche Beachtung finden.

Karl Wörner

MUSIKALIEN

OTAKAR SEVCIK: *H. W. Ernst*, Ungarische Melodien. — *Neuausgabe von Rodolphe Kreutzers Etudes-Caprices*, Heft 1. Verlag: Ol. Pazdirek, Brünn.
In seine ausgezeichnete »Schule des Violinvortrages auf melodischer Grundlage«, op. 16, hat der hervorragende Geigenpädagoge jetzt auch die ungemein schwierigen, zur Ausbildung in der Virtuosität unbedingt notwendigen, noch immer ein sehr wirkungsvolles, ja zündendes Vortragsstück bietenden ungarischen Melodien Heinrich Wilhelm *Ernsts* aufgenommen und in jeder Hinsicht vortrefflich bezeichnet. Außerdem hat er aus dem Werke in seiner hier schon öfters besprochenen Art ein sehr wertvolles und ausgiebiges, nicht weniger als 40 Seiten umfassendes Übungsmaterial gewonnen, das die sichere Bezwingung des Ernstschen Werks garantiert, keineswegs bloß der Doppelgriff- und Flageolettechnik zugute kommt, auch dem Vortrag dient.
Noch größerer Verbreitung sicher ist die Neuausgabe der gleichzeitig zum ersten Male nach ihrer Schwierigkeit geordneten, auch heute immer noch unentbehrlichen *Kreutzer*schen Etuden, von der die Hefte 2—4 in Vorbereitung sind. Auch diese Etüden sind mit daraus gewonnenen Vorübungen und Studien ausgiebig versehen. Nochmals möchte ich dabei darauf hinweisen, daß Sevcik diese Methode, aus bewährten Werken Studienmaterial zu gewinnen, schon vor 50 Jahren praktisch erprobt und ständig beim Unterricht angewendet, zur Veröffentlichung dieser Studien aber sich leider erst kürzlich entschlossen hat, nachdem ihm andere mit der Publikation ähnlicher Studien zuvorgekommen sind.

Wilhelm Altmann

ERNST BACHRICH: *Sonate für Violine und Klavier*, op. 2. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.
Ein sehr kühnes Stück ohne jede Konzession, das zum Vortrag zwei in allen musikalischen und technischen Dingen durchaus sattelfeste Virtuosen verlangt. Zwischen die beiden a-moll-Ecksätze wird ein dominantischer langsamer Satz eingeschaltet. Die Schlußkadenzen werden mit außergewöhnlich freien Mitteln herbeigeführt, entbehren aber dennoch nicht einer eisernen Konsequenz. Überhaupt werden trotz der Anknüpfung an das Grundschema die äußersten Grenzen einer gelockerten Tonalität erreicht. Bei der stark linear bestimmten Satzweise werden daher auch an den Hörer höchste Anforderungen gestellt. In gleichem Maße gilt das für alle Teile von der Freizügigkeit des Rhythmischen. Ein Beispiel mag einen knappen Einblick gewähren: die abschließende Gavotte füllt einen $^2/_4$-Takt mit Achteltriolen, im folgenden sind Sechzehntel und eine Vierteltriole übereinandergelagert; die unmittelbare Fortführung bringt einen $^3/_8$-Takt, in dem die Violine eine Quintole zu spielen hat. Hochinteressant ist auch der formale Aufbau, ganz besonders im ersten Satz, der das Schwergewicht des ganzen

Werkes bildet. Das erste Thema wird in dreifacher kontrapunktischer Schichtung breit exponiert, die gleiche Behandlung erfährt es bei der Reprise. Jede dieser Kleinformungen ist nun aber zugleich von solcher Selbständigkeit, daß jeder Gedanke an eine schematische Rezeptur fernliegt. Diese kurzen Andeutungen über die Struktur lassen wohl schon ahnen, daß auch sonst Verkürzungen und Erweiterungen, Engführungen, sowie Um- und Gegeneinandergruppierungen des Materials, verbunden mit kühnen dynamischen Steigerungen, die dramatische Triebkraft in unausgesetztem Fluß halten. Die Herbheit und das Gärende des Charakters mag manchen zurückschrecken; den Fachmann aber wird diese Arbeit immer mehr fesseln, je gründlicher er in ihre vielfältige Eigenart eindringt.

Carl Heinzen

CARL FLESCH: *Das Klangproblem im Geigenspiel.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Carl Flesch hat seinem zweibändigen Hauptwerk »Die Kunst des Violinspiels« eine äußerst wertvolle Ergänzung in einer kürzeren Monographie über »Das Klangproblem im Geigenspiel« folgen lassen. Die gesamte Geigerwelt wird Flesch zu Dank verpflichtet sein, daß er in knapper, aber prägnantester Darstellung auf die Ursache aller jener klanglichen Mängel hinweist, die nur zu leicht als etwas mehr oder weniger Unvermeidliches bei der Tonerzeugung der Geige hingenommen werden. Da die Tonproduktion in erster Linie vom Verhalten des Bogens auf der Saite und seinem Verhältnis zur Saite bestimmt wird, ergibt sich die Notwendigkeit einer fortwährenden Kontrolle der Strichstelle bei schärfster Wachsamkeit des Klangsinnes. Die ungeheure Wichtigkeit der Kontaktstelle des Bogens im Verhältnis zu Armdruck, Strichdauer, Tonstärke und Lagenhöhe wird an zahlreichen Beispielen aus der Violinliteratur erhärtet und in einem Anhang eine Zusammenstellung von »Klangstudien« in Form von täglichen Übungen geboten, deren klanglich einwandfreie Bewältigung allein schon das ganze Problem der Klangproduktion aufzeigen dürfte. Daß überall ein ebenso großer Virtuose wie schaffender Pädagoge zu uns spricht, macht die Forschungen Fleschs so besonders wertvoll. Dabei steht das rein Musikalische, Dynamik und Phrasierung, immer im Vordergrund der technischen Betrachtung, und *die klangliche Verwirklichung im Dienste des Kunstwerks* bildet das Endziel alles Suchens und Strebens. Um so unnötiger erscheint die Aussprache, die in einem Berliner Fachorgan in Form eines Briefwechsels zwischen Gustav Havemann und Flesch stattgefunden hat. Fleschs Bemerkung über die besondere tonliche Veranlagung bei Geigern polnisch- oder russisch-jüdischer Abstammung stellt lediglich ein *Plus an naturgegebenen Klangsinn* bei Angehörigen dieser Rasse fest. Nirgends aber wird die Forderung gestellt, diese Art der Tongebung zum allein seligmachenden Ideal aller violinistischer Tonerzeugung zu erheben. Kann doch gerade den großen deutschen Geigern arischer Abstammung ein gewisses »Einfühlungsvermögen« in die Kunst und die Gefühlswelt anderer Nationen nachgerühmt werden, ohne das eine vielseitige künstlerische Betätigung überhaupt nicht denkbar ist. Wahrhaft große Künstler werden immer bestrebt sein, Bach und Beethoven mit einer keuscheren Tongebung zu spielen als die Romantiker, und die Glut eines Tschaikowskij, das Pathos und den Elan bei Vieuxtemps und Wieniawski mit anderen Mitteln zum Ausdruck zu bringen als die glatte Eleganz eines Saint-Saëns oder die subtile Klangwelt eines französischen Impressionisten. Solche Fähigkeiten zu wecken und zu entwickeln, ist die Aufgabe feinsinniger Pädagogen; dazu anzuregen und die Wege zu weisen, der Zweck des neuen Fleschchen Werkes.

Walter Davisson

HANS JOACHIM MOSER: *Alte Meister des deutschen Liedes.* Verlag: Edition Peters.

Moser bringt seine 1914 herausgegebene Sammlung weltlicher deutscher Gesänge des 17. und 18. Jahrhunderts in sehr ansprechender Neuausgabe wesentlich erweitert und dem Urtext angeglichen heraus. Die anspruchslose Klavierbegleitung unterscheidet durch groß und klein gestochene Noten Vorlage und Zutat des Herausgebers, der hiermit sich an Sangesfreudige wendet, die zugleich historisches Interesse mitbringen für die Entwicklung seit dem Aufkommen der vom Generalbaß begleiteten Monodie (Thomas Selle, Heinrich Albert, Hammerschmidt usw.) bis zu Schubart, Philipp Emanuel Bach, Reichardt und Zelter.

Friedrich Baser

ALEXANDER JEMNITZ: *Dritte Sonate für Klavier,* op. 26. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Diese Sonate ist entschieden eine der besten modernen Klaviersonaten. Sie gehört zu dem hervorragendsten, was Jemnitz geschrieben

hat. Die Sicherheit der Ausformung der einzelnen musikalischen Gedanken ist Zeichen ausgesprochener Meisterschaft. Jeder der drei Sätze ist knapp, prall, fest in der Diktion. Kein Nachlassen der Spannkraft, keine auch noch so geringe Schlaffheit macht sich bemerkbar. Der Klaviersatz ist wesentlich ein- bzw. zweilinig; von höchster Sauberkeit. Nichts Hypertrophisches, das zuweilen Jemnitz eigentümlich war (auch noch in seiner dritten Violin-Klaviersonate), haftet ihm an. Jemnitz's Stil hat sich gewandelt und gereinigt. Ein neues Tonalitätsempfinden bricht sich Bahn. Funktionale Harmonik wird in neuem Sinne Kraftquelle; so im ersten Satz, der den dominantischen Undezimenakkord von a-moll melodisch umschreibt, oder im letzten, in dem der gleiche unterdominantische Akkord in h-moll die melodische Bewegung gespannt hält. Schön ist auch der Mittelsatz, der zuchtvoll mit sparsamen Mitteln arbeitet. — Es ist höchste Zeit, daß Jemnitz die Würdigung und die Aufführungsziffer erlangt, die er verdient. Allen Pianisten empfehle ich diese Sonate aufs nachdrücklichste. *Kurt Westphal*

KURT VON WOLFURT: *Kleine Suite für Violine und Kammerorchester oder Klavier.* Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen.
Nur eine sehr farbige, effektvolle Instrumentation könnte diesem, aus drei ziemlich kurzatmigen Sätzen (Tokkata, Larghetto und Gavotte) bestehenden Stück zu einem dauernden Aufführungserfolg verhelfen. Leider enthält sich der mir allein vorliegende Klavierauszug jeder Instrumentationsangabe. Meine Berichterstattung muß sich daher auf die Feststellung eines für die Solovioline nicht allzu schwierigen und recht dankbaren Vortragsstückes sehr gemäßigter Modernität und ziemlich primitiver Erfindung beschränken.
Willi Reich

HEINZ TIESSEN: *Elegie* (aus der »Hamlet-Suite«). Für Violine und Klavier bearbeitet von *Stefan Frenkel.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.
Das kurze und gehaltvolle Stück ist ein ergreifend herber Nachruf auf Ophelias Tod. Schmerzlich-zart beginnend und ausklingend, führt es in der Mitte zu einer im Zeitmaß ruhig bleibenden, doch gewaltigen dramatischen Steigerung. Die ausgezeichnete Bearbeitung wird allen Freunden einer strengen Ausdruckskunst Freude machen. *Carl Heinzen*

E. W. KORNGOLD: *Drei Lieder für Sopran und Klavier*, op. 22. — *Suite für 2 Violinen, Violoncell und Klavier* (linke Hand), op. 23. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Man weiß nachgerade mit Synthesen Bescheid. Sie bringen gemeinhin zusammen, was nicht zusammengehört und ziehen den Schein von Originalität aus dem Aufprall des Unvereinbaren; flüchten vor der harten technischen Konsequenz und jeder eindeutigen Forderung in ihre weiche Breite. Solche Synthesenkünste werden von Korngold bis zum Extrem getrieben und vollends enthüllt. Wenn im ersten der Lieder Mahler mit den unersättlichen, übergehenden Melodisierungen, ein rubater Puccini und schließlich der leibhaftige Lehar sich verbünden; wenn hier das Mahlersche »Liebst du um Schönheit« für den Gebrauch des Herrn Richard Tauber eingerichtet ist, so versöhnt damit allenfalls der Elan von strahlendem und waghalsigem Edelkitsch; dies Lied bedeutet ernste Konkurrenz für »Dein ist mein ganzes Herz«: ein Schlager von hohen Graden. Im zweiten aber erwachen dann auch noch die Prätentionen; von Mahler wird die Modulatorik des Spätstils aufgenommen, die über Trugfortschreitungen hinweg einen Dreiklang in den anderen dehnt, die Passion gibt sich ernstlich, bei einem Gedicht, das unübertrefflich anfängt »Mit dir zu schweigen still im Dunkel, die Seele an der Träume Schoß gelehnt — ist lauschen ew'gen Melodeien« — und da hat der Humor doch sein Ende. Der anständigste Affekt, der auf die Lieder, auch auf das traut versonnene letzte, antwortet, ist Scham: Scham für den Komponisten, der, mit einer selbst hier noch überall spürbaren Begabung, solche Dinge nicht etwa zur Erheiterung von Freunden hinkarikierte, sondern ernsthaft aufschreibt und drucken läßt. — Die Suite, für den einarmigen Paul Wittgenstein geschrieben, gibt sich sozusagen modern, wie man sich das vielleicht irgendwo noch vorstellt: indem der stufenarmen und primitiven Harmonik willkürlich ein paar falsche Noten beigemischt werden, die keinen Sommer bringen. Auf ein bombastisches Präludium folgt eine angebliche Fuge, deren willkürlich verlängertes Thema ebenso fern von jedem echten polyphonen Geiste bleibt wie die Verarbeitung. Es folgt der unvermeidliche Walzer mit den dissonanten Spritzern, dann eine Groteske von äußerster thematischer Dürftigkeit, die ihre Impulse wesentlich aus der chromatischen Tonleiter zieht; dann wird, nach Mahlerschem Muster, das erste Lied

aus op. 22, der Schlager, als Instrumentalsatz eingeführt; ein harmloses und darum erträgliches Rondofinale macht den Beschluß. So etwa sieht der Korngoldsche Durchbruch in die neue Musik aus. Lehar ist besser. Wenn Korngold nicht den ganzen Aufputz dieser Musikfassaden radikal erkennt und schlechterdings von vorn anfängt, ist er für die Musik, die heute Existenzrecht hat, verloren. Daß er es nicht sein müßte, beweist die virtuose Sicherheit von Klangvorstellung und Instrumentalbehandlung — das linkshändige Klavier —; auch ein Schwung, der vielleicht einmal Korngold ebensoweit über das musikalische juste milieu treiben könnte, wie er ihn hier darunter reißt.

Theodor Wiesengrund-Adorno

BRUNO STÜRMER: *Feierliche Musik für zwei Streichorchester oder zwei Quintette.* Verlag: P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Dies Opus 65 erschien im Rahmen der von H. Lemacher und P. Mies herausgegebenen Reihenfolge für Schüler- oder Hausorchester, in der neben den alten Meistern (Fux, Vivaldi, Händel usw.) Brahms und lebende auftauchen. Stürmer gruppiert beide Streichquintette sehr übersichtlich gegeneinander und vermeidet verfängliches Geranke durch die Stimmen. Das Präludium kann in seiner schlichten Kraft fesseln, wenigstens als geschickt die Stärken und Schwächen von Schülerorchestern auswertende Gebrauchsmusik. Der 2. Satz, ein Choral, und der 3., eine Fuge, sind geigermäßig gearbeitet und werden bei guter Besetzung Anklang finden können.

Friedrich Baser

VINCENZO GIANFERRARI: *Quartetto.* Verlag: G. Ricordi & Co., Mailand.

Für den Konzertgebrauch zu empfehlen. Wenn auch an der Tonalität für längere Zeit mitunter festgehalten ist, so muß dieses Streichquartett doch als polytonal bezeichnet werden. Übermäßig modern aber ist es nicht; es bekennt sich zur Melodie und kann als neuromantisch gelten. Es enthält jedenfalls viel Fesselndes; die Hauptschwierigkeiten liegen in der Intonation und der Rhythmik, die mitunter recht gesucht erscheint, sich aber doch als wirkungsvoll und oft eigenartig erweist. Die Verarbeitung der Themen zeugt von Geschick, ja Geist. Besonders pikant ist das Scherzo, auf das gegen den Schluß des sehr wirkungsvollen Finales noch einmal zurückgegriffen wird. Voller Poesie und Empfindung ist das Adagio. *Wilhelm Altmann*

WALTHER GREISER: *Symbolum (Goethe).* Für doppelten Männerchor, drei Posaunen, Pauke, Violen, Violoncelli und Kontrabässe, op. 14. Verlag: Ernst Vogel, Basel.

Greiser kleidet die ins Jenseits greifenden Worte Goethes in ein kontrapunktisches Gegeneinander zweier Männerchöre. Die granitnen Oktavenschritte der Geisterrufe werden von einer harmonisch gewagten Umspielung durch den ersten Chor umrankt, bis sie sich in dem endlich errungenen D-dur des Abschlusses vereinen: »Wir heißen Euch hoffen«. — Für die Goethezeit wird diese Komposition manchen Männerchören willkommen sein, wenn auch ihre Schwierigkeiten nicht übersehen werden dürfen. Besonders in der harmonischen Treffsicherheit und im Umfang der Bässe nach der Tiefe zu wird Außerordentliches verlangt. Aber die gedankentiefen Worte Goethes fordern das Außergewöhnliche. *Friedrich Herzfeld*

WOLFGANG JACOBI: *Die Jobsiade.* Eine Schuloper. Text nach Karl Arnold Kortum von Robert Seitz. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Bei Vertonung des bekannten, aber seines barock-verschnörkelten Beiwerks vielfach entkleideten Vorwurfs ist der extempore-Stil des klassischen Schuldramas vielfach recht glücklich getroffen worden. In den einzelnen, der ideellen Fortschreitung der Geschehnisse eingefügten Nummern erscheinen quodlibetartig Studentenlieder und andere Reminiszenzen, u. a. ein leibhaftiges »Carmen«-Zitat; in der »Revolutionsfuge« der gegen ihr unfähiges »Schulmeisterle« sich empörenden braven Ackerbürger treibt die Marseillaise ihr Wesen, was eine ebenso schlagerartig-aktuell gemeinte Beziehung zu dem Ulk der Kortumschen Knittelverse herstellen will, wie die Einfügung einer Chanson von Johann Rist, die übrigens Manfred Gurlitt bezeichnenderweise ganz im gleichen Sinne in seinen »Soldaten« zur Herbeiführung einer Atmosphäre verwendet hat, aus der die gesellschaftliche Anschauung der Zeit mit Deutlichkeit zu entnehmen ist. In der Haltung von Jacobis mit viel Bewegungstechnik arbeitender Musik ist der schnurrig-trockene Ton von Kortum und die gewaltige Allongeperücke der jobsischen Umwelt recht gut getroffen. Sehr viel Eigenes im ursprünglichen Sinne konnte der Komponist dem geschilderten Verfahren zufolge kaum beitragen; als gelungener Wurf hebt sich da der Chor der lateinisch plärrenden Abc-Schützen heraus. Die einfache Streicher-

Schlagzeug- und vierhändige Klavierbesetzung sowie die übersichtliche Behandlung der Chöre und Soli lassen das Werk als schulischen Bedingungen sehr angemessen erscheinen. Bereits mehrfach bestätigte praktische Erfahrungen zeigen, daß die Jugend sich mit wütender, vielfach übertreibender Begeisterung des Werkes annimmt, und das ist schließlich vom pädagogischen Standpunkte aus die Hauptsache. *Hans Kuznitzky*

MONTEVERDI: *Interotte speranze.* Canto e piano. Verlag: Universal-Edition, Wien.
Aus Claudio Monteverdis Madrigalen hat Francesco Malipiero das vorliegende ausgesucht und für Klavier und Gesang bearbeitet. Das Original ist für zwei Stimmen geschrieben. Malipiero erklärt in einer kurzen Vorrede, er verurteile Zusammenziehungen und Bearbeitungen, veröffentliche dieses Madrigal aber deshalb nur für eine Stimme, weil die zwei Stimmen im Original fast immer parallel laufen oder abwechseln und dabei die melodische Linie durchbrechen, obwohl diese nicht den Charakter eines Dialogs hat. Sehr anzuerkennen ist die Behutsamkeit, mit der Malipiero durch sparsame Aufsetzung dissonanter Töne in der Begleitung diesem Gesangsstück die reliefhafte Wirkung wahrt. In diesem Gewande wurde das Madrigal Monteverdis zu einem Stück von breitflächiger Eindringlichkeit, geeignet, seriöse Konzertprogramme wirkungsvoll einzuleiten.
E. Rychnovsky

JOSEPH HAAS: *Die heilige Elisabeth,* ein Volksoratorium nach Worten von Wilhelm Dauffenbach für Sopransolo, Sprecher, gemischten Chor, Kinder- und Männerchor mit Orchester, op. 84. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.
Haas hat mit diesem Werk ein schönes und wahrhaft zu Herzen gehendes Oratorium geschaffen. Kaum hätte er einen schöneren Stoff ergreifen können als diesen von der heiligen Elisabeth, der von Dauffenbach schlicht, anschaulich und musikgerecht gestaltet worden ist. Die Vorzüge der Klarheit und Schlichtheit eignen auch der Musik, die, knapp und ohne jede Weitschweifigkeit, mit einem leisen Zug zum Archaisieren, im einzelnen von großer musikantischer Instinktsicherheit zeugt. Als besonders schön und wirkungsvoll vermerke ich den Chor Nr. 2, das polonäsenhafte Trinklied, das Gebet, den Pestreigen und das Begräbnislied. So scheint das Werk, das technisch leicht zu bewältigen ist und dem rein homophon behandelten Chor keinerlei schwierige Aufgaben stellt, wohl geeignet, ein Volksoratorium zu werden. — Wenn ich trotzdem dem mit diesem Werk beschrittenen Weg *musikalischer* Gestaltungsweise skeptisch gegenüberstehe, so hat das Gründe, deren prinzipielle Erörterung mir in diesem Zusammenhang wichtig erscheint. Haas hat, in dem Bestreben, ein vielen Chorvereinen aufführungsmögliches volkstümliches Oratorium zu schreiben, offenbar bewußt nach Einfachheit gezielt. Das wäre ein außerordentlicher Wert, deckte sie sich — wie in diesem Falle — nicht mit einer ausschließlich auf melodische Symmetrie und Periodizität konsequent gestellten Formung. Diese wirkt sich nicht nur in den eigentlichen Liedgebilden (die — wie die Hymnen — zuweilen Barform zeigen) aus, sondern in allen, auch den größeren Musiknummern, die sich aus geschlossenen Gebilden drei- (a — b — a) oder auch mehrteilig (a — b — a — b — a bzw. a — b — a — c — a) zusammensetzen. Das dynamisch energetische Prinzip ist durchgehend von dem statisch kontrastierenden ersetzt. Daß der Satz rein homophon ist, würde nicht schaden. Die Herrschaft der reinen Liedformung aber, die hier in jeder, aber auch jeder der 24 Musiknummern durchgeführt ist, muß bei einem Werk von zweistündiger Dauer die notwendige innere Dynamik unterbinden. Einfachheit ist hier in Gefahr, in eine gewisse Gestaltungsprimitivität umzuschlagen.
Trotz dieser Erwägungen jedoch hat das Werk Werte, die es liebenswert machen. Diese liegen — wie schon angedeutet — in der Schlichtheit (die nirgends zur Simpelkeit herabsinkt), in der Sauberkeit, die bei aller Faßlichkeit des Melodischen jede Banalität ausschließt. Darum dürfen wir uns dieses Werkes freuen.
Kurt Westphal

HERMANN MOOS: »*Der Bauernvogt*«, »*Der fluchende Bischof*«. Für Gesang mit Klavier. Verlag: Die Brücke, Heidelberg.
Daß hier ein neuer Balladenmeister heranwüchse, darf man vorläufig noch nicht prophezeien. Formal fehlt diesen Gesängen noch der große zusammenstraffende Zug; die Deklamation ist meist kurzatmig, stellenweise gar befremdlich. Dazu ist der vorwiegend homophone Klaviersatz oft allzu dick ineinandergepreßt. Immerhin sind im zweiten Stück Ansätze zu charakterisierendem Humor vorhanden, obwohl die Vortragsangaben in dieser Beziehung weiter reichen als der eigent-

liche musikalische Gehalt. Die gesunden und saftigen Gedichte des Freiherrn Börries von Münchhausen haben hier noch nicht den kongenialen Ausdeuter gefunden.

Carl Heinzen

JUSTUS SCHREUDER: *Trio A-dur für Klavier, Violine und Violoncello.* Verlag: W. F. Lichtenauer, Rotterdam.

Wendet sich dies op. 7 an Schülerquartette, so ist nichts dagegen einzuwenden als Übungsstoff. Auch ein altväterliches Trio mag mit einigem Schmunzeln auf diesem ergiebigen Jagdrevier für Reminiszenzen hingenommen werden. Gleich der erste Satz, das Allegro moderato verrät, die geistigen Väter. Wo der Verfasser ein con fuoco eintreten zu lassen wünschte, tat er gut daran, es ausdrücklich hinzuschreiben. Auf gleichem Niveau wird ein Menuett mit Trioeinlage, ein Adagio ma non troppo und das Finale absolviert.

Friedrich Baser

MUSIKALISCHE FORMEN IN HISTORISCHEN REIHEN, 6. Band. Der Marsch, bearbeitet von *Heinrich Spitta.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Ich hatte bereits in meiner Besprechung des I. Heftes betont, daß die Idee dieser Sammlung ausgezeichnet ist. Die einzelnen Hefte sind jedoch ungleich. Auch das vorliegende will nicht ganz befriedigen. Gegen die teilweise vollzogene Abweichung von der ursprünglichen Absicht, musikalische Formen in *historischen* Reihen zu geben, zugunsten einer Zusammenfassung des Stoffes unter sachbestimmte Gesichtspunkte (wie Marsch und Kunstlied, Marsch und Oper usw.) läßt sich nichts einwenden. Sie ist durch den Stoff geboten. Die Auswahl aber ist im einzelnen nicht immer verständlich. Eine Folge »Der instrumentale Kunstmarsch im 19. Jahrhundert« (das überhaupt schlecht berücksichtigt ist), hätte nicht fehlen dürfen. Die 4. Folge »Marsch und Oper« hätte durch ein Stück aus der französischen großen Oper, der Pariser Spieloper, eventuell auch durch Verdi ergänzt werden müssen, wofür man eventuell Cherubini und E. T. A. Hoffmann gern entbehrt hätte. Cherubini hätte — wenn überhaupt — mit besseren Stücken vertreten sein können. Auch hätte darauf geachtet werden müssen, nur solche Stücke zu wählen, die auch in der Klavierfassung noch wirkungsvoll sind (Cherubinis Kommunionsmarsch ist auf dem Klavier nur mehr eine langweilige Akkordfolge). Das unbedeutende Frühwerk des an und für sich gar nicht hoch genug zu schätzenden Skrjabin hätte getrost fehlen können zugunsten eines andern Russen (Mussorgskij etwa), eines jüngeren Franzosen oder Bartóks (Quatre Nenies!). Auch darf man von den einzelnen Mitarbeitern einer Sammlung erwarten, daß sie sich miteinander verständigen. Es wäre ja nicht unbedingt nötig gewesen, daß hier von Couperin und J. K. F. Fischer die gleichen Stücke stehen wie in Münnichs Heft (Nr. 9). — Doch soll die Brauchbarkeit des vorliegenden Heftes damit nicht bestritten werden. Ausgezeichnet ist die I. Folge, ebenso die literarische Einleitung, die historisches Konstruktionsvermögen verrät. Gut orientieren auch die Einführungen zu den einzelnen Folgen. Ein erfreulicher Griff in unbekannteres Gut ist das Funebre von Arnold Mendelssohn.

Kurt Westphal

FREDERICK DELIUS: *Serenade aus dem Drama Hassan,* Violoncello und Piano (Eric Fenby). Verlag: Universal-Edition, Wien.

Ein Charakterstück voll Schwermut und exotischem Reiz ist hier dem Konzert zugänglich gemacht. Das Violoncello kann in Vertretung der Singstimme die klagende Melodie zu schöner Wirkung bringen. In Solistenabenden, wo man gerne mit solchen erfolgsicheren »Nummern« aufwartet, wird man dem Werk gewiß bald häufig begegnen.

Roland Tenschert

MAX TRAPP: *Divertimento für Kammerorchester* (op. 27). Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

Ohne große Prätentionen auftretend versteht dieses Werk durch hübsche Einfälle und durchsichtige Instrumentation den Hörer höchst angenehm zu »divertieren«. Am geglücktesten erscheinen mir die »Intrada« und die beiden langsamen Sätze (Serenata und Aria), während mich im »Scherzetto« und im »Presto-Finale« das fast ununterbrochen auftretende, etudenmäßige Sechszehntellaufwerk stört.

Willi Reich

JOSEPH ACHRON: *Kindersuite für Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Zwanzig sicher und treffend gestaltete Episoden aus der Kinderwelt, deren programmatischen Inhalt die jeweilige Überschrift gibt. Technisch zu schwierig für nicht ganz sattelfeste jugendliche Pianisten und wohl auch vor allem als »Kindern vorzuspielen« gedacht.

Siegfried Günther

* AUS MEINEM NOTIZBUCH *

Das Vernünftigste, was ich bis jetzt über die zahllosen Haydn-Feiern dieses Jahres gelesen habe, stammt von einigen österreichischen Volksbildungsvereinen. In einem Aufruf — der Schulverein Südmark hat ihn ebenso unterschrieben wie der Österreichische Arbeitersängerbund — sagen die Leute kurz und treffend: Seid möglichst still! Das viele Schwatzen über die ästhetische und kulturelle Bedeutung dieser Größen ist ein entbehrlicher Nebenwert. Die würdigste Art der Huldigung besteht in der Aufführung ihrer Werke. Die unwürdigste Art aber ist das Kommerzialisieren dieser Genien. Erzeugt keine Goethe-Schokolade, produziert keine Haydn-Bonbons, unterdrückt eure industriellen Dränge nach Taschentüchern, Teetassen, Mappen, Briefbeschwerern, kurz nach allem Kitsch, bei dem Haydn und Goethe als eure Reklamechefs mitwirken. Unterdrückt das!
Wir haben es ja bei Schubert erlebt, mit Schaudern erlebt. Man sah beim Fleischselcher die Schubert-Büste aus Rindsschmalz und bekam im Parfümerieladen die echte Schubertseife — auf allen möglichen Papieren, Postkarten bis Speisekarten prangte der Kopf des todestraurigen Schöpfers der »Winterreise« als Agent und Anreißer. Und wenn man ehrlich ist: die überdimensionierte Schubertfeier, bei der alle Wasserhähne der Musik geöffnet, alle Schleusen hochgezogen waren, alle Riesenbächlein rauschten, bewirkte, daß man ein Jahr lang keinen Schubert mehr vertrug. Feiert also Haydn nicht auch tot! Feiert im Namen Haydns, der daran seine Freude hätte, lieber ein paar junge Komponisten lebendig!

*

In einem seiner Konzerte hielt Bronislaw Huberman unvermutet eine Ansprache an die Zuhörer. Er setzte die Geige ab und erklärte, das Stück von Tanejeff, das er jetzt spielen werde, stehe seinem Herzen besonders nah, es widerhalle von der Weite der russischen Steppe, ein klingendes Stück Sarmatiens. Und von der Landschaft wegplaudernd erzählte er mit einer hübschen Modulation ins Persönliche von Tanejeff, der ganz einsam lebte und einen einzigen Menschen liebte: seine Amme. In Rußland war es nämlich Brauch, daß die Amme bei der Herrschaft blieb, oft bis in die zweite und dritte Generation . . . (Ich glaube, bei Tschaikowskij gab es Ähnliches: er besuchte 1892, ein Jahr vor seinem Tod, seine einstige französische Erzieherin, Fanny Dürbach, die er 44 Jahre nicht gesehen hatte, und war ganz glücklich, die von Alter und Arbeit verkrümmte Dame, die Führerin seiner Jugend, in ihrer Heimat Montbéliard wiederzusehen.)
Aber, um von Huberman zu sprechen: ob das Stück von Tanejeff dann mehr oder weniger gefiel, es fielen darauf die Reflexe seiner Rede. Und es war wohltuend, daß er sprach. Endlich unterbrach ein Künstler das steife Hofzeremoniell unserer Konzerte. Endlich fiel ein Menschenlaut in die Riten. Und man wünschte: wer reden kann, soll es tun, mit Takt und Geschmack. Es müssen ja nicht Brandreden sein wie die Hansens von Bülow, aber eine zierliche Brücke darf sich manchmal herüberwölben, vom Podium zum Hörer, vom Herzen zum Herzen. Ein einziges kluges Wort zeigt Wege in der Weglosigkeit, und mit einem guten Begleiter ist es, wie die Türken sagen, nicht einmal nach Bagdad weit . . .

*

Das schönste Erlebnis in meiner Klavierbegleiter-Laufbahn hatte ich einmal durch ein Wort, das eine Dame aus dem Publikum hinaufrief. An einer sentimental-schönen melodischen Stelle in einem Lied von Gustav Mahler hörte ich von unten eine Frauenstimme: »Was für ein armer Teufel . . .!« Sie meinte Mahler und sie wollte sagen: Gepriesen die Bitternis seines Herzens, aus der diese Süße floß . . .!

*

Zu meiner Schande: gewisse Opern ertrage ich nicht mehr. Ich will sie nicht nennen, weil sie Meisterwerke sind. Aber im Theater kann ich sie nicht mehr zur Gänze hören, kann den Schlußakkord des letzten Aktes nicht erwarten. Ich schäme mich meiner Zappeligkeit vor den Genien und weiß, daß ich am jüngsten Tag als Banause von der Paradiesschwelle gewiesen werde.
Aber wie nun, daß die gleichen Opern mir erträglich, anziehend, spannend, ja viel zu kurz erscheinen, daß ich »Bis, bis!« rufen möchte, höre ich sie zu Hause in meinem guten Radioapparat? Daß ich Stunden mit dem Zuhören verbringe, Wichtiges liegen, den mit dem Fuß stampfenden Verleger ruhig stampfen lasse? Sirenenhaft ist das. Die Meistersinger in Rom enden nach 1 Uhr nachts. Ich könnte noch einen vierten Akt hören! Die Gounodsche »Margarete« entführt mich in Goethes Himmel — ja, die alte

»Margarete«, die aus Paris kommt? Im Theater vibriert meine Ungeduld dem Ende entgegen, hier fürchtet meine Ausdauer den Schluß? Wie das?
Vielleicht macht es der Filter des Radio? Daß man nur der Klanggestalten reine Essenz empfängt? Daß man der einzige ist, für den die Welt zu tönen beginnt, daß die Bahn der empfangenden Phantasie nicht durchkreuzt wird durch die hundertfachen Anwesenheiten anderer? Kurz, der kleine tote Kasten des Radio ist doch ein Zauberapparat, aus dem die frohe Botschaft klingt, der Urlaut der Mutter Musik für ein Unterbereich der Seele lebendig wird. Ich bin von Opern, die mir sonst Last des kritischen Zwangshörens wurden, oft zerschüttelt. Und die sonst ausgeblasene erotische Flamme glüht in der Zimmereinsamkeit auf wie in Kirchenstille . . .

*

Eine versinkende Insel der deutschen Opernkultur ist die Grazer Oper. Einst tauchte sie auf als Kolonie der Venezianer Oper, die Landesbibliothek verwahrt noch prachtvoll gedruckte Argomenti ex 1730—40, einer ihrer Rokoko-Direktoren, Bellomo, kreuzte Goethes Lebensbahn. Maria Theresia, die große Kaiserin, läßt dieser Oper (wie der Scala in Mailand) ein neues Haus bauen. Im Vormärz dirigiert dort Konradin Kreutzer, singt Henriette Sontag. Prunksinn erbaut der Oper um 1900 ein modernes, strahlendes, viel zu großes Haus. Glänzende Direktoren (Otto Purschian, Julius Grevenberg) führen Glanzzeiten herauf. Richard Strauß dirigiert dort 1905 seine erste österreichische Salome, noch vor Wien (sowie »Tannhäuser« lange vor Wien in Graz erschien). Aber wer füllt heute große, allzugroße Opernhäuser? Mit einer Kunstgattung, die auf Mäzene rechnet, ja auf Übermäzene? Die Stadtverwaltung will in verzweifelter Noblesse noch heute 400 000 Schillinge zusteuern, für österreichische Verhältnisse sehr viel, aber die Oper braucht noch mäzenatischere Mäzene. Die Stadt will sie durch den Tonfilm ersetzen und dem Unternehmer überlassen, den weiten Palast täglich dreimal zu füllen. Was nun? Die Opernmusik ist das aurum potabile des Österreichers. Und Südösterreich bezog sein Bildungsgold über hundert Jahre lang aus Graz. Man kann Neubauten einstellen, sich ohne sie behelfen. Aber dieser Opernstadt die Oper entziehen, heißt sie ausbluten lassen. Es bedeutet den Verlust eines geistigen Lebensraumes, der so wichtig ist wie die 83 800 Quadratkilometer österreichischen Flächenraumes. Wird es ein Absterben, ein Scheinsterben sein? Aber wir sind komisch. Wir streiten mit Inbrunst darüber, ob es noch ein as-moll und ein Fis-dur gibt, welche Sekte das wahre arcanum besitze, und inzwischen werden deutsche Sänger und Musiker brotlos und können vom Stein der Weisen nichts herunterbeißen. Komisch sind wir . . .

*

Wilhelm Kienzl feierte seinen — nein: er feierte gar nichts. Aber man feierte seinen 75. Geburtstag, »man«, das ist: alle Welt, das ganze liebe Gschaftelhubertum, und er verdankt es seiner robusten Körperlichkeit, seiner Mäßigkeit und Wanderlust, daß er es überhaupt aushielt. Kienzl ist heute Wiener, also wurde er in Wien gefeiert. Er war lange Zeit Steirer, er ist aber eigentlich Oberösterreicher (geboren in Waizenkirchen), er gilt aber auch als Bayer, weil Waizenkirchen 1810 bayrisch war. Also auch Feiern in München, in Linz, in Graz. Nicht um die Lust und die Last solchen Ruhmes beneide ich ihn. Nur um zweierlei: daß sein Hauptwerk, der »Evangelimann«, wirklich ins Volksbewußtsein eindrang, und zweitens: daß Kienzl in seiner Jugend jene Hand berührte, die den »Tristan« schrieb, das Auge dessen sah, der den »Parsifal« ersann . . . So blieb er angestrahlt von der Zentralsonne sein ganzes Leben lang. Noch heute liegt davon der Schein auf ihm. Und darum beneide ich ihn. Welche Sonne strahlt uns an? Greise erzählen, was sie aus Erfahrung, Jünglinge, was sie vom Hörensagen wissen . . .

*

Schnellgespräch mit einem Philharmoniker in der großen Pause. »Haben Sie den Diestel gelesen?«
Natürlich hat er ihn gelesen und findet am diestelischesten das Vorwort von Richard Strauß. »Wenn so ein neuer Mann das Orchester betritt — wie er aufs Pult steigt, die Partitur aufschlägt — bevor er noch den Taktstock in die Hand genommen hat, wissen wir schon, ob er der Herr ist oder wir . . .!« Ausgezeichnet, ausgezeichnet, der Satz ersetzt ein ganzes Buch.
»Nun, und wie ist denn Ihr heutiger Gastdirigent?«
»Der? Gott, er hat den Auftakt gegeben und dann keinen weiteren Widerstand geleistet . . .!«

Ernst Decsey

* NEUE SCHALLPLATTEN *

Parlophon

Edith-Lorand-Platten müssen sich zu Konjunkturschlagern emporgearbeitet haben, sonst würden die Aufnahmen der von ihr und ihren Mannen gebotenen Vorträge nicht so stark im Vordergrund stehen. Man begreift die Nachfrage: schwungvolles Musizieren einer bravourös geschulten Körperschaft — ganz gleich, ob es sich um das Rondo aus Mozarts Haffnerserenade (B 48140), um das Menuett aus Mozarts Divertimento in D (B 48122), um den cis-moll-Walzer Chopins in Hubermans Bearbeitung (B 48122), um eine Rameausche Gavotte oder die Meditation aus Massenets »Thais« (B 48130) handelt. *Barnabas von Gecsy* und seine Truppe suchen der Lorand mit je einem Walzer aus Gasparone und aus Hoffmanns Erzählungen (B 48144) den Platz an der Sonne streitig zu machen. — *Emanuel Lists* herrlicher Baß entschuldigt die Sünden seiner Programmwahl, eines Landknechtsständchens und eines Trinkliedes (B 48148); sein Kollege von der tenoralen Fakultät *Herbert Ernst Groh*, jetzt ganz vollwertig, strebt in die Gefilde des Volksliedes mit Silchers Loreley und Werners Heideröslein (B 48146), teilt sich mit *Gitta Alpar* in die Anerkennung für zwei brillant gesungene Traviata-Duette (B 48147), sowie für die mit Emmy Bettendorf als Partnerin gleich gut vorgetragenen Duos aus dem Zigeunerbaron und Rastelbinder (B 48120). Gitta Alpar ist danach Solistin in je einem Walzerlied von N. Brodsky und Fr. Holländer (B 48118), Kompositionen, in denen sich ihre Vortragskunst nach der glanzvollsten Seite hin auslebt. *Tossy Spiwakowsky* exzelliert in dankbaren Violinstücken, dem Schubert-Wilhelmjschen Ave Maria und dem Mozart-Kreislerschen Rondo (P 9568).

Grammophon

Unsere Hoffnung, *Wilhelm Furtwängler* und seine Philharmoniker möchten der Platte etwas Monumentales schenken, erfüllt sich auch diesmal nicht, so warm wir die vollendete Wiedergabe der beiden seltener gespielten Ungarischen Tänze Nr. 1 und 3 von Brahms begrüßen (90190). Die Phalanx der Sängerlieblinge eröffnet *Julius Patzak*, leider zu stark begleitet und in ein unverständliches Tempo hineingehetzt, mit dem Preislied und dem »Stillen Herd« aus den Meistersingern (90181); *Franz Völker* bewältigt dreizehn Volkslieder auf der Doppelplatte 24444, allen Anregungen für ein gehobeneres Programm ausweichend; auch *Franz Baumann* bleibt mit der »Post im Walde« und den »Grüßen an die Heimat« (24448) dem eingewurzelten Grundsatz bei der Wahl seiner Gesänge treu, der auch anderen Künstlern zum System geworden zu sein scheint; denn *Adele Kern* spendet uns neben dem »Blümchen traut« aus der Margarete zum ... zigsten Mal »Solvejgs Lied« (24439). Die viersätzige »Suite Orientale« von Popy, erprobteste Dekorationsmusik aus der Zeit des stummen Films, wird von der Berliner Staatskapelle unter *Alois Melichar* in feurigem Vortrag geboten (27273), ein geradezu klassisches Tonstück gegenüber den beiden amerikanischen Tanzmusiken, die Jack Hylton auf 24462 vorsetzt und die durch den allbeliebten »Refraingesang« in ihrer Seichtheit nur unterstrichen werden.

Brunswick

Auf der Wurlitzer Orgel läßt sich *Lew White* mit zwei Kompositionen von Robin-Whiting und Rose-Jolson vernehmen (A 8290). Keine Großtaten musikalischer Eingebung, aber hörenswert wiedergegeben auf einem Instrument, dessen Farbenreichtum immer wieder verblüfft. Über die vom Abe Lyman-California-Orchestra ausgeführten amerikanischen Schlager (A 9189) hüllen wir uns in Schweigen.

Felix Roeper

MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN RHYTHMIK-BUNDES (DALCROZE-BUND) E.V.

VON DER GESCHÄFTSSTELLE:

Ein Bericht über die Ostertagung in Finkenkrug bei Spandau erscheint in den nächsten Mitteilungen.

Die staatliche Prüfung für rhythmische Erziehung an der Hochschule für Musik in Berlin, der sich zwei Schülerinnen unterzogen, fand am 15. März statt. Die Prüfung am Städtischen Konservatorium in Dortmund ist auf den 16. April festgelegt.

Die Geschäftsstelle bittet darum, die noch ausstehenden Mitgliedsbeiträge für das 1. Halb-

jahr 1932 bis zum 1. Juni auf das Postscheckkonto des Deutschen Rhythmik-Bundes (Dalcroze-Bund) E. V. Köln, Nr. 103 636 zu überweisen.

VON DEN MITGLIEDERN:

Dortmund:

Am 24. Februar fand der 4. Vortragsabend der Abteilung für rhythmische Erziehung am Städtischen Konservatorium unter Leitung von Elfriede Feudel statt. Einem Vortrag: Rhythmische Erziehung als Berufsstudium folgten Beispiele aus der praktischen Arbeit mit dem Seminar und Bewegungsstudien der Studierenden des Rhythmikseminars.

Berlin:

Im Rahmen der im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht laufenden Arbeitsgemeinschaft »Die Musik des Kleinkindes« sprach Hildegard Tauscher am 22. Februar über »Die rhythmische Erziehung beim Kleinkinde« und Käte Jacob am 7. März über »Die Anwendung von Kinderinstrumenten im Kindergarten«.

Am Sonntag, dem 28. Februar, fand, veranstaltet von den Kindern der Improvisationsklassen von Anna Epping, eine Haydnfeier statt.

Nachdem durch die neue Prüfungsbestimmungen Musik und Gymnastik Prüfungsfächer für das staatliche Jugendleiterinnenexamen geworden sind, ließ sich eine Gruppe Jugendleiterinnen bei dem am 1. März stattfindenden Examen am Sozialpädagogischen Seminar des Vereins Jugendheim E. V. Charlottenburg, in Rhythmik prüfen. Der Unterricht in Rhythmik am Jugendleiterinnenseminar sowie an Klassen des Kindergärtnerinnen- und Hortnerinnenseminars des Vereins Jugendheim, der in engster Verbindung mit der praktischen Kinderarbeit durchgeführt wird, liegt in den Händen von Hildegard Tauscher.

NEUE VERÖFFENTLICHUNGEN:

In Nr. 1 und Nr. 2 der »Quelle« 1932 erschienen zwei Aufsätze von Christine Baer-Frissell über »Die musikalische Erziehung des Kleinkindes«.

Wichtig! Ab 15. März 1932 befindet sich die Geschäftsstelle

CHARLOTTENBURG, HARDENBERGSTR. 14.

* BEWEGUNG UND MUSIK *

Die Sommerkurse der *Schule Hellerau-Laxenburg, Laxenburg bei Wien*, für Gymnastik, Rhythmik, Tanz und Musik beginnen in diesem Jahr am 6. Juni und dauern bis 3. September. In dieser Zeit werden verschiedene Kurse von drei bis vier Wochen abgehalten.

Zu gleicher Zeit mit diesen allgemeinen Kursen für gymnastisch-tänzerisch und musikalisch Interessierte werden verschiedene Sonderkurse für Kleinkindererzieher, Schulpädagogen, für Gymnastiklehrende, Musiker und Tänzer, auch in englischer und französischer Sprache abgehalten.

Ein *Sonderkurs für Musiker und Musikpädagogen* wird in der Zeit vom 18. Juli bis 13. August abgehalten. Neben der praktischen Arbeit finden Vorträge und Kurse über Pädagogik, Psychologie, Tanzgeschichte usw. statt.

*

Die Tanzschule *Mary Wigman — Zentralinstitut Dresden* hält ihre diesjährigen Sommerkurse in der Zeit vom 16. Juli bis 27. August in Dresden ab.

Die Sommerkurse stehen abwechslungsweise unter der Leitung von Elisabeth Wigman, Tina Flade, Meta Menz, Gretel Curth und Hanns Hasting. Ausgehend von den Grundelementen tänzerischer Körperschulung, soll durch diese Kurse der Weg zu tänzerischer Form gezeigt werden. Ferner wird ein zweiwöchiger Sonderkurs für Theatertänzer eingerichtet.

Neben diesen in sich geschlossenen Kursen werden durchlaufend vom 16. Juli bis 27. August tägliche Übungsstunden, sowie Klassen für *Geräuschrhythmik, Tanzregie, Tanzpädagogik, Improvisation* und *Komposition* sowie *Tanzmusik* eingerichtet.

*

Die *Jutta Klamt-Schule, Berlin-Grunewald*, veranstaltet im Juni und Juli unter persönlicher Leitung Jutta Klamts einen Fortbildungslehrgang unter dem das Arbeitsgebiet umschreibenden Gesamttitel »*Bewegung, Rhythmus, Klang*«. Der Lehrgang verfolgt den Zweck, dem Gymnastik-, Tanz-, Turn- und Sportlehrer, dem Tänzer und Tanzschüler, sowie pädagogisch interessierten Laien Einblick in die Lehrweise zu bieten.

GEDENKTAGE

FRANÇOIS AUBER

Zum 150. Geburtstag am 29. Januar

Der pariserischste der französischen Komponisten hat seinem Vornamen François Esprit Ehre gemacht. Auber verkörpert in seiner Musik tatsächlich den Esprit des reinrassigen gallischen Temperaments in seiner gewinnendsten Form. Der sprühende Geist, die pikante, gelegentlich wohl auch frivole Verve, die kokette Grazie und der leichte Fluß der blühenden Tonsprache kennzeichnen ihn als souveränen Herrscher auf dem Felde des musikalischen Konversationslustspiels, der lange vor Offenbach den Witz und die prickelnde Causerie in seinen komischen Opern zu schlagfertiger Wirkung brachte. Der fngerfertige, bühnengewandte Scribe arbeitete ihm dabei als Librettist trefflich in die Hände. Textdichter und Komponist hatten sich übrigens im Verlaufe einer jahrzehntelangen Zusammenarbeit so restlos aufeinander eingespielt, daß man Auber mit Recht Scribes musikalischen Doppelgänger nennen durfte.

Daß der Komponist von »*Maurer und Schlosser*« und des »*Fra Diavolo*«, den beiden Meisterwerken der komischen Oper Frankreichs, die in Deutschland am populärsten geworden sind, aber mehr als ein witzsprühender Causeur war, hat Auber mit der »*Stummen von Portici*« bewiesen, dem Werke, das die Ära der französischen Oper großen Stils eröffnete. Auber betrat damit als Pfadfinder einen neuen Weg, auf dem ihm Rossini mit dem »Tell«, Meyerbeer mit »Robert der Teufel« und Halévy mit der »Jüdin« folgten. Aber wenn uns diese Prunkopern der Nachfolger heute bereits wesensfremd anmuten, hat die »Stumme«, mögen auch die Farben bereits verblaßt sein, den Reiz der Ursprünglichkeit gewahrt, der ihr Verbleiben im Opernspielplan rechtfertigt. »Heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreißen« hat *Richard Wagner* die Oper genannt, die er als »Exzeß des französischen Geistes« charakterisiert. Und daß diese von heißer Leidenschaft durchpulste Revolutionsoper mehr als ein Theatergewitter war, beweist die Tatsache, daß die Erstaufführung der »Stummen von Portici« am 25. August 1830 in Brüssel das Signal zu dem Volksaufstand gab, der mit der Trennung Hollands und Belgiens endete.

Man darf bei der Bewertung von Aubers geistvoll pointierter, aber der Tiefe und des Empfindungsgehaltes ermangelnder Musik allerdings nicht den deutschen Maßstab anlegen, wenn man ihr gerecht werden will. Auber schrieb als Franzose für Franzosen, und er schrieb zudem im Bewußtsein seiner unerschöpflichen Erfindungskraft mit der flüchtigen Hast und Sorglosigkeit, die besonders in seiner späteren Schaffensperiode die Schattenseiten der Vielschreiberei nur zu deutlich in die Erscheinung treten ließen. Daraus erklärt es sich auch, daß einem so deutsch empfindenden Musiker wie *Robert Schumann* diese rasseechte französische Musik ein wahrer Greuel war. Aber auch *Liszt* kann im Gegensatz zu Wagner, mit dem er sonst im künstlerischen Urteil übereinzustimmen pflegte, seine Abneigung gegen den französischen Opernkomponisten nicht verleugnen.

(A. G. in der Berliner »Börsenzeitung«, 27. 1. 32.)

FRANZ WÜLLNER

Zum 100. Geburtstag am 28. Januar

Ein buntes und leidenschaftlich bewegtes Künstlerleben wird in unserer Erinnerung wach. Franz Wüllner war ein typischer Westfale, klug, energisch, konsequent seinen Zielen nacheilend, von großem Idealismus erfüllt, ein Musiker von ursprünglicher Kraft, zugleich aber von leidenschaftlichem Ehrgeiz besessen und von unbeugsamer Starrheit in seinen einmal gefaßten Entschlüssen. Er hat seinen Künstlerberuf stets mit tiefstem Ernst erfaßt, sich und anderen das Leben manchmal recht schwer gemacht, bittere Enttäuschungen erlebt, aber auch große Triumphe gefeiert und Genugtuungen erhalten . . .

Das Bild von Wüllners Gesamttätigkeit ist in manchen Zügen umstritten gewesen; seine eigentliche Bedeutung beruht auf der Erneuerung der Chorerziehung. Von seiner Tätigkeit aus beginnt vor allem die Bewegung, die in der heutigen Wiedergeburt des Chorsingens ihre Früchte zeitigt. In seinen Chorübungen liegt alles das vorbereitet, was heute den maßgebenden Führern der Chorbewegung Prinzip geworden ist; so ist es ganz im Sinne des fortschrittlichen Geistes der von ihm veröffentlichten Chorschule, wenn diese jetzt, von Schwickerath neu bearbeitet, mitten in das Leben unserer jüngsten Chorentwicklung und ihrer Erziehungsmethoden hineinreicht. Das Verständnis für die Schönheiten der Chor-

literatur vergangener Zeiten wird sehr stark durch Wüllners Musiksammlung im 3. Bande vorbereitet.
Noch auf einem zweiten Gebiete ist Wüllner zweifellos bahnbrechend und zukunftweisend gewesen: als Inspektor, also gewissermaßen als künstlerischer Direktor der Kgl. Musikschule in München neben Rheinberger. Er baute mit diesem die Grundlagen der universellen Erziehung des Musikers aus. Das Leipziger Konservatorium war unter dem Einfluß des Pariser Conservatoire entstanden, das die Spezialausbildung einseitig in den Mittelpunkt des Studiums stellt. Die Erziehung zum Musiker im weiteren Sinne und zum künstlerischen Menschen ist, zwar allzu subjektiv aus der Idee des Musikdramas heraus gesehen, das Ziel von Richard Wagners Reformvorschlägen. Zum großen Teile ist dann erst Wüllners Tätigkeit in München und später in Köln die Entwicklung des Typus der *deutschen Musikschule* zu verdanken, jenes System, aus dem manchen Widerständen zum Trotz die Lehrpläne unserer heutigen deutschen Musikhochschulen entstanden sind.
Uns allen lebt der Vater über sein Schaffen hinaus in seinem genialen Sohne Ludwig fort, der gewissermaßen ein lebendiges Beispiel der Verwirklichung der musikpädagogischen Ideen dieses starken Organisators und Reformators ist.

(H. W. von Waltershausen in Münchener Neueste Nachrichten, 28. 1. 32.)

MICHAEL GLINKA

Zum 75. Todestag am 15. Februar

Wer war Glinka? Auf jeden Fall eine merkwürdige Erscheinung, ein Meister seines Faches, als Mensch von einer gewissen tragischen Romantik umwittert. Zunächst ist bemerkenswert, daß er, der berufen war, eine nationale russische Musik zu schaffen, von polnischen Eltern abstammt; er kam am 1. Juni 1804 in einem Ort im Distrikt Smolensk als Kind eines polnischen Adligen zur Welt. Die musikalische Begabung zeigte sich früh: der Knabe hatte Gelegenheit, in dem aus Liebhaberei unterhaltenen Orchester eines reichen Oheims mitzuspielen und gelegentlich sogar zu dirigieren. Die Berufswahl bereitete Schwierigkeiten: Musik als Beruf kam gemäß den damals in Rußland geltenden Anschauungen nicht in Frage, und zu anstrengender Arbeit irgendwelcher Art war der schwächliche Michail nicht geschaffen. Elterliche Beziehungen verhalfen ihm schließlich zu einem »Druckposten«: man stellte ihn als Sekretär bei der Wegebauverwaltung an mit der Verpflichtung, nur eine Stunde Dienst täglich zu machen! Aber auch diese Sinekure war für ihn zu anstrengend, er vertrug das Klima nicht und unternahm zur Kräftigung seiner Gesundheit Reisen nach dem Süden in den Kaukasus und nach Italien, wo sein musikalischer Geist vielfältige Anregung erhielt, ohne jedoch das italienische Musikideal — es war die Zeit Rossinis — als maßgebend anzuerkennen. Er wandte sich zu ernsthaften Musikstudien nach Berlin, und fand hier in dem Theoretiker *Dehn* einen Lehrer, der ihn gründlich förderte und ihn vor allem anhielt, sich mit der Volksmusik Rußlands zu beschäftigen. Mit kompositorischen Schätzen, besonders Liedern und Klavierstücken reich beladen, kehrte Glinka nach Petersburg zurück, fand in den Kreisen der oberen Gesellschaft bald Anklang und schuf seine erste Oper »Iwan Sussanin«, die später den Titel »Das Leben für den Zaren« erhielt. Der gewaltige Erfolg dieses Erstlingswerkes blieb zugleich der größte und dauerhafteste seines Lebens; die echten Volksmelodien und Rhythmen dieser Oper wurden rasch Gemeingut des Volkes und blieben es durch Generationen bis in die Gegenwart. Die Komposition seiner zweiten Oper »Rußlan und Ludmilla« litt unter dem Unglück, daß der Textdichter Puschkin unerwartet in einem Duell fiel und nicht weniger als sieben unbegabte Autoren sich über das Libretto hermachten. Trotz des ziemlich verdorbenen Textes erreichte die Märchenoper eine große Anzahl von Aufführungen, hauptsächlich wegen der reizvollen Musik, für die sich unter anderem auch der damals gerade in Petersburg weilende Liszt begeisterte. . . .

(Ernst Schliepe in Deutsche Allg. Ztg., 26. 2. 32.)

WILHELM KIENZL

Zum 75. Geburtstag am 17. Januar

Seine Freunde nennen ihn nicht Wilhelm, sondern Evangelimann Kienzl — und es ist, so oft er dagegen rebelliert hat, ganz nutzlos gewesen, dagegen zu rebellieren. Glückhaftes Pech eines Welterfolges — und zugleich schönster Kern, der von der tiefen Rechtmäßigkeit dieses Erfolges zeugt: das Werk lebt sichtbarer weiter als der Name seines Schöpfers. — Den »Evangelimann« schrieb Kienzl in der kurzen Zeit von Mitte Oktober 1893 bis Mitte

Januar 1894. Mit der Gewalt eines Naturvorgangs brachte er dieses Werk zu Papier. Es ist mißlich zu sagen, daß diese Oper »mehr als eine Oper ist«, weil ja kein Wesen etwas Besseres sein kann als die Erfüllung seiner eigenen Kategorie, aber — bei aller gebotenen Unterscheidung! — hier lag und liegt doch etwas »Freischütz«mäßiges vor. Ein überaus liebenswertes Versenken in die Gesamtseele des österreichisch-bayerischen Menschen, und obendrein ein thematischer Glücksfall! Die Gestalt des »Evangelimanns«, dies Aneinanderreihen von Schuld und Sühne, von Jähzorn und Schwichtigung, Sichvermessen und Sichbescheiden: hier fühlte man eben doch die Charakteristik des Österreichers schlechthin, und das erklärt auch die gesellschaftsbindende Kraft, die diese Oper stets entwickelt hat. Die Uraufführung des »Evangelimanns« in Berlin (die im königlichen Opernhaus am 4. Januar 1895 stattfand), entzückte das Premierenpublikum. Rührung wechselte mit lautem Jubel. Bald eilte das Werk durch ganz Europa. In Konstantinopel war es überhaupt das erste Opernwerk, das den Türken gezeigt wurde! »Bei Gott«, sagt Kienzl selbst über sein Werk, »ich halte mich für keinen ragenden Künstler, aber für einen echt und ehrlich empfindenden Menschen, der sein kleines Pfund mit Liebe zu nützen verstanden hat.«

Kienzls zweiter großer Opernerfolg war »Der Kuhreigen«, der 1910 in der Wiener Volksoper herauskam. Die Jeritza sang damals die Blanchefleur. Im Liede war Kienzl ungemein fruchtbar. In die metaphysischen Tiefen der ganz großen Liedmeister drang er zwar nicht hinab — wer einmal Kienzls »Urlicht« mit Mahlers »Urlicht« vergleicht, wird es spüren — aber das kraftvolle Bauernbarock seiner sonnenhellen und urgesunden Schreibart spricht jeden an. Die schöpferische Gesundheit, die aus allen Äußerungen dieses liebenswerten Mannes tönt: im Leben, im Orchester oder auf dem Klavier — hat seine Freunde verwöhnt. Sie wünschen ihm und sich, da er schon beim fünfundsiebzigsten Geburtstag hält, auch den neunzigsten und den hundertsten.

(Heinrich Eduard Jacob im Berliner Tageblatt, 15. 1. 32)

ARTHUR NIKISCH

Zum 10. Todestag am 23. Januar

Es war einer der größten Glücksfälle meines Lebens, daß Arthur Nikisch in den Kriegsjahren zu einigen Opern- und Konzertgastspielen nach Darmstadt kam, wo ich damals als dritter Kapellmeister tätig war.

Nikisch dirigierte eine »Tristan«-Orchesterprobe — für mich ein künstlerisches Erlebnis, das ich nie vergessen werde. Nur wenige Zuhörer saßen im dunklen Zuschauerraum. Die Sängerin der Isolde war noch nicht anwesend, und Nikisch spielte den »Liebestod« mit dem Orchester allein. Und dieses Orchester war plötzlich wie verwandelt. Was er an Ekstase, Leidenschaftlichkeit und Klangschönheit in einer einzigen Orchesterprobe da hervorzauberte, war mir und allen Zuhörern unfaßbar. Immer klangen die Partituren bei ihm so, wie man es sich manchmal im einsamen Arbeitszimmer bei intensivstem Studium träumen läßt. Geradezu unheimlich waren seine gewaltigen Crescendi; wo andere mit beiden Armen turnen müssen, hob Nikisch die linke Hand langsam hoch, und das Orchester brauste wie ein Meer auf! Niemals wurden die Singstimmen gedeckt — eine besondere Kunst, welche ich später in solcher Vollendung nur bei Richard Strauß erlebt habe. Einzelne Stellen aus dem »Tristan«, dem »Tannhäuser« oder der »Carmen« habe ich klanglich von ihm so im Ohr, daß ich sie nie ohne einen Gedanken an ihn dirigieren kann. Seine immer gleichbleibende Liebenswürdigkeit und vor allem seine väterliche Freundschaft, die er mir, einem tastenden Anfänger, entgegenbrachte, hat mir immer wieder neuen Mut für meinen Weg gegeben. Als ich 1919 erster Kapellmeister in Barmen und später in Düsseldorf wurde, bekam ich einen rührenden Gratulationsbrief, der zu meinen kostbarsten Andenken gehört. Ich habe Nikisch dann nie mehr hören dürfen, denn zu einer Reise nach Berlin oder Leipzig fehlte während der Saison die Zeit. Und als vor zehn Jahren an einem trüben Januarmorgen die Nachricht von Nikischs Tod nach Düsseldorf kam, da saßen ein erster Kapellmeister und sein Chordirektor im Probezimmer und weinten wie die kleinen Kinder. Und die beiden waren sicher nicht die einzigen Musiker, denen es an diesem Tage so zu Mute war!

Daß Arthur Nikisch nicht vergessen wird, dafür sorgen schon alle Orchestermusiker, die je unter ihm musizieren durften. Ob in Kopenhagen oder Buenos Aires, ob in New York oder Petersburg — immer erglänzen den Musikern die Augen, wenn man seinen Namen nennt.

(Erich Kleiber im »Tag«, 23. 1. 32.)

WALTER COURVOISIER

† 27. Dezember 1931 zu Locarno

München und Ludwig Thuille, dessen Tochter Courvoisier heimführte, sind für den Meister in jeder Hinsicht lebensentscheidend geworden. Hatte er als Autodidakt in der Hauptsache Kammermusik geschrieben, so erkannte er in Thuilles Schule bald den Schwerpunkt seiner Begabung, die lyrische. Die Versenkungsfähigkeit einer überaus sensiblen Natur, ein eingeboren intuitiver Hang, der die Welt ebenso wie ein Gedicht als Spiegelbild im eigenen Inneren zu betrachten liebte, wiesen Courvoisier, den sicheren Selbsterkenner, dahin. Über dem rein Stofflichen und Gegenständlichen stand ihm der feine sphärische Duft, der jene umwob, die verzaubernde Stimmung, in die sie getaucht waren. Die geeigneten Mittel, diese musikalisch einzufangen, gab ihm die harmonische Gewähltheit der Thuilleschen Schule an die Hand. Courvoisier — und schon im Hinblick darauf muß es sehr einseitig erscheinen, von einer Stagnation der Münchener Schule zu sprechen — hat diese Mittel aus dem mehr äußerlich Impressionistischen ins Seelenhafte umgedeutet. Ihm gelang eine letzte Sublimierung des Neuromantikertums; sein Schauen nach innen bewahrte ihn vor jeder Äußerlichkeit. Wenn seiner ernsten, durchaus männlichen Natur elegische Stimmungen auch besonders unmittelbar zuzuklingen, religiöse Momente tiefsten Widerhall zu entlocken vermögen, über dem Schöpfer der »Geistlichen Lieder« darf man auch den reizenden, aus reinstem Herzen quellenden Humor der »Kleinen Lieder zu Kinderreimen« nicht vergessen, der den Vergleich zu einem anderen Meister des alemannischen Kulturkreises, dem Malerpoeten Hans Thoma, nahegelegt hat.

In seinem Chorwerk »Auferstehung« gelang es Courvoisier, die Kleinformen der Lyrik mit einem großen Wurfe zu übergipfeln. Hier hat er jene Größe der Wirkung erreicht, die seiner Oper »Lanzelot und Elaine« trotz wundervoller Einzelheiten versagt geblieben ist. Bereits viel vertrauter mit den Gesetzen der Bühne zeigt ihn der entzückende Einakter »Die Krähen«, und wer weiß, ob nicht seinem nachgelassenen Opernwerke »Der Sünde Zauberei« (nach Calderon) der Bühnenerfolg winkt, mit dem das Schicksal dem Lebenden gegenüber gekargt hat!

(Wilhelm Zentner in der Zeitschrift für Musik, Febr. 32.)

WALTER SCHRENK

† 26. Februar 1932

Noch ist es kaum zu fassen, daß Walter Schrenk, noch nicht vierzigjährig, uns entrissen sein soll, daß wir Älteren ihm einen Nachruf widmen müssen.

Er war ein Ostpreuße, mit all den Eigenschaften des guten Ostpreußen: der Ehrlichkeit, Zuverlässigkeit, des Humors; darüber hinaus war er ein Mensch von echtem Temperament, besessen von der Musik, ein ausgezeichneter Geiger, ein leidenschaftlicher und unermüdlicher Vertreter seines kritischen Amtes. Von Königsberg, wo er seine Ausbildung genossen und an der »Königsberger Allgemeinen Zeitung« sich fünf Jahre lang betätigt hatte, kam er 1919 nach Berlin. Dreizehn Jahre lang war er erster Kritiker der »Deutschen Allgemeinen« — ein innerlich und äußerlich unabhängiger Beurteiler, unabhängig auch von dem, was man die Richtung eines Blattes nennt, was ihn und dies Blatt in gleichem Maße ehrt; ein Vorkämpfer für alles Neue und Junge, aber aufgeschlossen für alles Gute, Lautere, Echte, in welchem Lager er es auch fand. Ein Buch liegt von ihm da: »Richard Strauß und die neue Musik« — eine charakteristische und charaktervolle Auseinandersetzung zwischen Alt und Neu. Wieder ist im Berliner Musikleben eine Stimme verstummt, eine der wenigen, auf die man noch hören konnte, noch hören mochte . . .

(Alfred Einstein im Berliner Tageblatt, 27. 2. 32.)

Ein Schicksal von erschütternder Grausamkeit hat einen wertvollen und hochstehenden Menschen vernichtet, den Stolz und die Hoffnung des Berufes, den er mit inniger Begeisterung ausübte. Aus diesem Beruf wurde er jäh durch einen sinnlosen Zufall herausgerissen, und in dieser Verkettung liegt eine tiefe Tragik.

Walter Schrenk, am Ausgang der Dreißiger stehend, gehörte mit dem Herzen noch zur jungen Generation. Eine ostpreußische Kraftnatur, geradlinig, gespannt, mit dem ganzen Sein der Kunst und dem Beruf hingegeben, den er seit zwölf Jahren in der »Deutschen Allgemeinen Zeitung« ausübte. Und hier hat er von Anfang an seiner Stimme die Beachtung verschafft, die ihr gebührte. Naturbegabung und Bildungsfundament kamen sehr glücklich zusammen, musikalischer Fachsinn, historische Einsicht vereinigten sich mit dem lebendigen Schönheitssinn des praktischen

Musikers, eines Geigers von bedeutenden Fähigkeiten. Auf diesem festen Grund eines Urmusikertums stand er mit offenem Sinn und offenem Herzen vor den Erscheinungen des Musiklebens und der Musikkultur. Alles Neue, was echt und von Interesse schien, nahm er mit einer Begeisterung auf, die sich täglich erneuerte.

Der Kritikerberuf legt in dieser Zeit besonders schwere Verantwortung auf. Walter Schrenk gehörte zu den immer bereiten, unpedantischen, tatfrohen Kritikern, die aus dem künstlerischen Erlebnis unter der vielbewegten Arbeit immer neuen Reichtum, immer neue Beglückung schöpfen.

(Hermann Springers Gedenkworte im Rundfunk.)

EUGEN D'ALBERT

† *3. März in Riga*

D'Albert ist im schottischen Glasgow geboren, doch war er von Bluts wegen weder Schotte noch Engländer, vielmehr aus internationaler Blutmischung hervorgegangen. Seine Großmutter, die Mutter seines Vaters, war eine Deutsche, aus Hamburg-Altona; sein Großvater, der Gatte dieser Deutschen, ein Franzose, Offizier des großen Napoleon; sein Vater britischer Staatsangehöriger: der Tanzmeister und Tanzkomponist Charles d'Albert. Das früh entdeckte Talent des Knaben Eugen kam also aus dem Handwerk. Es wurde zuerst von Ernst Pauer in London gefördert. Später, nachdem Hans Richter den Vierzehnjährigen im Londoner Kristallpalast hatte Schumann und eigene Kompositionen spielen hören, kam der Jüngling nach Wien; von Richter und Brahms betreut. Von dort hat Liszt ihn zu sich nach Weimar gerufen. Die pianistische Anlage, von Pauer erst noch bezweifelt, wird von dem überragenden Menschen Liszt vollends entdeckt und im Banne seiner suggestiven, Geist, Wärme und Energie nach allen Seiten hin ausstrahlenden Persönlichkeit in einem enormen Ausmaße erzogen und veredelt. Der Klaviervirtuose Eugen d'Albert, den Liszt persönlich in Berlin eingeführt und Bülow sogleich in der ganzen Größe des Umrisses wie hinsichtlich der Gefahren seiner unsteten Gewaltnatur richtig erkannt hat, wird mit 19 Jahren eine Größe erster Ordnung und beginnt eine ruhmreiche Laufbahn durch die Konzertsäle der ganzen Welt. Zehn, zwölf Jahre später aber erwacht in ihm aufs neue der Trieb zum eigenen Schaffen. Er läßt sich auf kurze Zeit als Kapellmeister an Weimar fesseln. Er beginnt nach früheren bedeutsamen Anfängen auf allen Gebieten rein musikalischen Schaffens mit der Komposition von Opern. Kurz vor seinem 40. Lebensjahr erreicht er mit »Tiefland« den durchschlagenden, den Welterfolg; den Erfolg, der nicht nur das Höchstmaß an Popularität, sondern auch ungeahnten, auf Jahre hinaus stabilen klingenden Lohn einbringt. Und nun sticht diesen von Haus aus mit einem vollen Maß rücksichtslosen Existenzwillens und mit einem Überschuß an leidenschaftlichem Temperament begabten Renner der Hafer. Nun streift er die Fesseln des Virtuosenlebens ab, erscheint im Konzertsaal mehr als Gast, vermindert auch die Zahl seiner Gastspiele und versucht alle zwei, drei Jahre mit neuen Opern das Theaterglück, das ihm in einem Falle, in dem der »Toten Augen«, auch nochmals hold ist.

(Karl Holl in der Frankfurter Zeitung, 5. 3. 32.)

Fürwahr, er war einer der Größten und in seiner Größe einer der Impulsivsten und Universellsten. Aus seinem inneren Zwiespalt ergab sich schließlich ein etwas hartes Nebeneinander von Licht und Schatten, eine gewisse Disharmonie in seinem Spiel. Aber es ging trotz alledem ein Zauber von ihm aus, dem sich keiner entziehen konnte.

Der technischen Ausfeilung messen andere Meister des Klavierspiels größeren Wert bei, als er es tat, und doch war er ein gewaltiger Techniker, nur daß unter dem Eindruck seiner geistigen Kapazität die Frage nach dem Technischen ihre Bedeutung verlor. Als Beethoven-Spieler war er ein einziger: Kein anderer verstand es so wie er, das innerste Wesen der Musik des Meisters zu ergründen und dabei doch seine eigene Individualität rücksichtslos zu betonen.

Auf eine etwas absonderliche Art führte sich vor ungefähr 50 Jahren d'Albert in Berlin ein. Der vollkommen unbekannte junge Mann spielte in einer Wohltätigkeitsvorstellung im Viktoria-Theater die sinfonischen Etüden von Robert Schumann. Er konnte sie nicht zu Ende spielen, weil ihn Gelächter und Lärm des Publikums daran hinderten. Aber wenige Tage hinterher rehabilitierte er sich in seinem ersten Konzert, das er selbständig in Berlin gab; in diesem Konzert wurde er als das Genie erkannt, als das er dann gefeiert wurde; von diesem Konzert an datiert sein Weltruhm. *(Max Marschalk in der Vossischen Zeitung, 4. 3. 32.)*

NEUE OPERN

Der italienische Komponist *Vito Frazzi* hat seine Shakespeare-Oper »König Lear« beendet. Die Uraufführung findet in der Mailänder Scala statt.

Der Wiener Komponist *Robert Gingold* schrieb eine Spieloper »*Mozart auf der Reise nach Prag*«. Das Buch verfaßte Hedy Gingold nach Mörikes berühmter Novelle, während die Musik hauptsächlich Motive aus Mozartscher Kammermusik benutzt.

Der rheinische Komponist *Helmut Gropp* hat eine dreiaktige Oper »Der rote Ball«, Text von Kamilla Palffy-Waniek, zum Abschluß gebracht.

Anton Mahowskys neue Volksoper »*Knecht Jernej*« (nach J. Cankar) wird demnächst im Brünner Deutschen Theater uraufgeführt.

Serge Prokofieff hat für die Pariser Große Oper ein Ballett »Sur le Borysthène« komponiert.

Der steirische Tondichter *Konrad Stekl* hat die Partitur zu Dauthendeys Bühnendichtung »*Sun*« beendigt.

*

Haydns Oper »*Die Welt auf dem Monde*«, neu bearbeitet von *Mark Lothar*, wurde vom Schweriner Staatstheater und dem Breslauer Stadttheater angenommen. Auch Wien wird das Werk, dessen textliche Neugestaltung Wilhelm Trichlinger übernahm, hören.

»*Apollo und Hyazinth*«, die erste, im Jahr 1767 entstandene Oper *Mozarts*, wird von *Karl Schleifer* zusammen mit *Erika Mann* einer Neubearbeitung unterzogen. Letztere hat den lateinischen Text, der eine Episode aus der griechischen Mythologie behandelt, neu gestaltet.

Mozarts Oper »*Lo sposo deluso*« (»Der betrogene Bräutigam«), die auf der Grundlage eines neuen Textbuches von Adalbert Schremmer zwei Opernfragmente Mozarts zusammenfaßt (musikalische Einrichtung von Ludwig Kusche-München), ist in ihrer endgültigen Fassung vom Stadttheater in Graz zur Uraufführung erworben worden.

Charles Dibdins »*Witwe von Ephesus*«, eine englische parodistische Oper des 18. Jahrhunderts in »italienischer Manier«, Text von Isaac Bickerstaffe, frei bearbeitet von Georg Richard Kruse, wurde vom Lessingmuseum, Berlin, jüngst dargestellt.

Goethes »*Erwin und Elmire*, mit der Musik der Herzogin *Anna Amalia* zu Sachsen-Weimar, herausgegeben von *Max Friedländer*, wird im Bayrischen Staatstheater zu München als Morgenfeier in Szene gehen.

OPERNSPIELPLAN

ALLENSTEIN: *Smetanas* »Der Kuß« wurde hier jüngst erstmalig aufgeführt..

AUGSBURG: *Strawinskijs* »*Geschichte vom Soldaten*« wurde vom Stadttheater zur Aufführung angesetzt.

BERLIN: Die Staatsoper bringt an Neueinstudierungen *Webers* »*Freischütz*« (Klemperer) und *Verdis* »*Sizilianische Vesper*« noch in dieser Spielzeit heraus.

BERN: Im Stadttheater dirigierte *Carmen Studer*, Weingartners Gattin, Mozarts »Entführung«.

BOSTON: Mit dem deutschen Opernensemble ist Otto Erhardt von Chicago hierher gegangen und hat die »Meistersinger« und »Lohengrin« (Pollak) mit Lotte Lehmann, Maria Olszewska, Hans Nissen, Alex. Kipnis u. a. aufgeführt.

CHEMNITZ: Am Stadttheater wird Jul. Weismanns »Schwanenweiß« demnächst zur Wiedergabe kommen.

GENF: Unter Leitung von Otto Krauß gab es hier »Mozartfestspiele«: »Entführung«, »Cosi fan tutte« und »Figaro« mit Lotte Schöne, Perras, Heidersbach, Nettesheim, Gerhard Hüsch, Patzak und Rehkemper.

LONDON: Das Covent Garden-Syndikat hat beschlossen, die übliche Sommersaison der internationalen Oper in diesem Jahre ausfallen zu lassen.

SALZBURG: *Lothar Wallerstein* leitet in diesem Jahre die von *Clemens Krauß* vorgesehene Neuinszenierung von *Strauß'* »Frau ohne Schatten« und inszeniert *Strauß'* »Rosenkavalier«, *Mozarts* »Cosi fan tutte« und »Figaros Hochzeit« sowie *Beethovens* »Fidelio«, für dessen Festaufführung *Richard Strauß* gewonnen werden konnte. *Karl Heinz Martin* übernimmt die Regie von *Mozarts* »Zauberflöte«, *Glucks* »Orpheus und Eurydike«, und arbeitet mit *Fritz Busch* an einer Neugestaltung von *Mozarts* »Entführung aus dem Serail«. Erstmals wird *Heinz Tietjen* wirken. Er

setzt mit *Bruno Walter Webers* »Oberon« in neuer Fassung in Szene.

*

Die neugegründete *Pfalzoper* hat als Nachfolgerin des Stadttheaters Kaiserslautern ihre Tätigkeit unter Leitung von Operndirektor *Fritz Cecerle* und Oberregisseur *Alois Hadwiger* begonnen. Eine Reihe von Opern und Operetten gelangte in verschiedenen Städten der Pfalz zur erfolgreichen Aufführung. Das Orchester besteht aus 37 Musikern.

Süddeutsche Operngemeinschaft. Im Verlauf der Verhandlungen über die Theaterzuschüsse der Badischen Theater wurde zwischen den Theatern *Karlsruhe, Mannheim, Freiburg* und *Stuttgart* eine Süddeutsche Operngemeinschaft geschaffen. Es handelt sich dabei um Vereinbarungen über die Verwendung der Opernsolisten.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Der Lehrer-Gesangverein München hat das Oratorium Revelabitur gloria Domini oder »Das göttliche Geheimnis« von *Max Büttner* zur Uraufführung angenommen.

Im *Kölner Gürzenich* gelangte das jüngste Werk von *Robert Hernried,* »Altdeutsche Volkslieder für fünf Frauenstimmen«, op. 39, durch das »Gedok-Vokal-Quintett« aus dem Manuskript zur Uraufführung.

Die Uraufführung von *Hugo Herrmanns* Oratorium op. 80, *»Jesus und seine Jünger«,* für Chor, Sopran-, Tenor-, Baßsolo und Orchester, findet am 8. Mai unter Leitung von *Alphons Meißenberg* durch den Weinheimer Cäcilienverein und das Philharmonische Orchester aus Mannheim in Weinheim statt.

Paul Höffers Schulkantate *»Ich selbst muß Sonne sein«* für Chor und Instrumente, nach Sprüchen von Angelus Silesius, erlebte ihre Uraufführung durch die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin.

Robert Alfred Kirchners Requiem *»Opfergang«* wurde im Dom zu Schwerin am Volkstrauertag uraufgeführt.

Hermann Kundigraber (Aschaffenburg) vollendete eine *Suite* nach Matthias Grünewald für großes Orchester, die ein Auferstehungshymnus für Chor beschließt.

Erwin Lendvais »Kosmische Kantate« auf Goethetexte für Männerchor und Orchester gelangt beim Sängerbundesfest in Frankfurt a.M. durch den Nürnberger Lehrergesangverein unter Fritz Binder zur Uraufführung.

Die neuesten Werke von *Hans Pfitzner:* Sechs Lieder für mittlere Stimme, op. 40, und Drei Lieder (Sonette) für Bariton oder Baß, op. 41, erlebten durch Gisela Derpsch und Paul Bender in München ihre Uraufführung. Die erst vor kurzem vollendeten Gesänge, mit denen Pfitzner die Zahl 100 der von ihm veröffentlichten Lieder erreicht, erscheinen in der Edition Peters.

Curt Reuschel, der Gründer und Leiter des »Philharmonischen Orchesters« in Warnsdorf, hat *Bachs »Toccata et Fuga«* in d-moll für großes Orchester bearbeitet und in Breslau (Schlesische Philharmonie) uraufgeführt.

Eine *Suite für Gambe und Cembalo* von *Wilh. Rinkens* gelangte durch den Komponisten und Konzertmeister Walter Schulz-Weimar im Leipziger Sender zur Uraufführung.

Lodovico Rocca hat eine sinfonische Legende *»La cella azzurra«* geschaffen, die kürzlich in Helsingfors unter Robert Kajanus bei ihrer Uraufführung lebhaften Beifall fand.

Miklos Rozsas jüngstes Werk, ein Duo für Cello und Klavier, op. 8, erlebte seine Uraufführung jüngst in Wien.

Heinrich Sthamers op. 58, eine Sonate für Flöte und Klavier, erfuhr durch Johannes Lorenz und Erik Schönsee in Hamburg die Uraufführung. Hertha Kahn, Johannes Lorenz und Erik Schönsee brachten gleichzeitig eine Suite für Violine, Flöte und Klavier von *Hermann Lilge* mit dem gleichen Erfolg zur Uraufführung.

Max Trapp arbeitet an einer Suite für Orchester.

Otto Wartischs »Partita für Orchester« wurde in den Städt. Konzerten zu Nürnberg uraufgeführt.

Ernst Freiherr von Wolzogen betätigt sich nach langer Pause wieder als Tonsetzer. Unter den Kompositionen des jetzt fast 77jährigen befindet sich ein Streichquartett.

Eine neue Schulkantate von *Eduard Zuckmayer* nach einem Text von Martin Luserke für Laienchor und Instrumente wurde jüngst in Berlin uraufgeführt.

KONZERTE

ALTENBURG: *Felix Draesekes* »Sinfonia tragica« brachte *Georg Göhler* zur Aufführung. Das Werk wurde vom Publikum begeistert aufgenommen.

Werner Egks Oratorium *»Furchtlosigkeit und Wohlwollen«* wird am 23. April d. J. in Altenburg (Thür.) durch den Chorverein »Einigkeit« (Mitgl. des D.A.S.) unter Leitung von

Johannes Platz-Gößnitz (Thür.) zur Aufführung kommen. Das Werk wurde im Mai 1931 in München anläßlich der 4. Festwoche für neue Musik unter Hermann Scherchen uraufgeführt, infolge Zeitmangels allerdings mit starken Kürzungen. Die Kritik bezeichnete damals das Oratorium als bedeutenstes Werk der gesamten Festwoche und außerordentlich wertvolle Bereicherung der neueren Oratorienliteratur. In Altenburg erscheint das Werk zum erstenmal vollständig und in zum Teil neuer Fassung. Am gleichen Abend gelangt *Hermann Wunschs* Sinfonie »Hammerwerk« zur Wiedergabe. Ein Beweis, daß sich auch in der »Provinz« starke Kräfte für die neue Musik einsetzen.

ASCHAFFENBURG: Des Orgelkünstlers *Max Hellmuth* diesjähriges Geistliches Konzert vermittelte Werke von Bach, Brahms, Dupré und Reger. Im Programm stand ferner eine dreistimmige Messe für Chor und Orgel von Marius Monnikendam.

BRÜNN: Die *Brünner Philharmoniker* feierten ihr 30jähriges Bestehen durch ein Festkonzert, in dem unter Leitung von *Robert Heger* Beethovens »Neunte« zur Aufführung gelangte.

BRÜSSEL: *Erich Kleiber* gab hier zwei erfolgreiche Konzerte mit den Brüsseler Philharmonikern. Auf dem Programm standen Werke von Wagner, Toch, Beethoven und Joh. Chr. Bach.

HAAG: *Richard Lert* dirigierte jüngst das Residenz-Orchester und errang einen starken Erfolg.

INNSBRUCK: *Walter Rehberg* brachte hier *Max Trapps* Klavierkonzert und erzielte starken Beifall.

LEIPZIG: Die *Reichssendung der Bachkantaten* wird von Ostern ab an jedem Sonntag wieder aufgenommen.

LENINGRAD: Die Staatsphilharmoniker haben 25 Dirigenten zur Absolvierung ihrer Konzerte herangezogen; es fanden sich fast nur deutsche Orchesterleiter unter diesen Künstlern. Acht Pianisten, zwei Organisten, drei Geiger, vier Cellisten und elf Sänger, darunter gleichfalls viele Deutsche, sorgten für die solistischen Veranstaltungen.

LONDON: *Othmar Schoeck* hat in der Aeolian Hall in London seine »Elegie« dirigiert. — Das *Busch-Quartett* und neben diesem *Rudolf Serkin* brachten Kammermusik, *Otto Klemperer* trat als Orchesterdirigent auf.

MAILAND: Der *Züricher Reinhart-Chor* und das *Stadtorchester Winterthur* unter Leitung *Walther Reinharts* führten mit *Hora Furigo* und *Salvatore Salvati* als Solisten vier *Bachsche Kantaten* auf. Dirigent, Chor und Orchester wurden lebhaft gefeiert.

MOSKAU: Fünf große Beethoven-Konzerte wurden unter der Leitung von *Oskar Fried* vom Staatlichen Philharmonischen Orchester gegeben. Jedes Programm enthielt zwei Sinfonien und ein Klavier- oder das Violinkonzert. Der Neunten ging die Egmont- und die Coriolanouvertüre voraus. Die Konzerte waren wochenlang zuvor ausverkauft.

MÜNSTER: *Alpenburg* hat ein berühmtes Instrumentalwerk aus dem 16. Jahrhundert, *Giovanni Gabrielis* achtstimmige Sonata »Pian e Forte« für zwei Bläserchöre (Hörner, Trompeten und Posaunen) in einer praktischen Neuausgabe von Fritz Stein, die in der Edition Peters erschienen ist, zur Erstaufführung gebracht.

NEW YORK: *Bruno Walter* hat die in Vertretung Toscaninis übernommenen Konzerte unter rauschendem Beifall beendet. Ihn lösen jetzt *Thomas Beecham* und *Ottorino Respighi* ab. — *Franz Philipps* a cappella-Chöre »*Unserer lieben Frau*« hatten bei ihrer wiederholten Aufführung durch den Dessoff-Chor unter Leitung von Randall Thompson großen Erfolg.

PARIS: Ein neues Orchester, 85 Musiker stark, ist von *Lucien Wurmser* gegründet worden. Wöchentlich bietet es zwei Sinfoniekonzerte. Ein Wagner-Abend, an dem eine kürzlich entdeckte deutschschweizerische Altistin, Christa Peter-Deschwanden, mitwirkte, gestaltete sich zu einem »Galakonzert«.

REMSCHEID ehrte Haydn. Felix Oberborbeck setzte mehrere selten gehörte Sinfonien auf seine Programmfolge neben ganz unbekannten Schöpfungen des Altmeisters.

ROM: Mitte April wird hier die Berliner Singakademie erwartet. Im Augusteum soll *Bachs* »Matthäus-Passion« und *Händels* »Israel in Ägypten« aufgeführt werden. Danach ist ein zweimaliges Auftreten in *Turin* geplant.

SOLOTHURN: *Schoecks* »Elegie« erzielte bei ihrer hiesigen Aufführung unter *Erich Schild* und mit Felix Löffel als Solisten eine tiefgehende Wirkung.

STEINIGTWOLMSDORF (Sa.) veranstaltete 1930/31 ein *Joh. Seb. Bach-Jahr.* Leiter: Edmund Liske. Hervorragende Solisten und zwei Chöre bestritten das reiche Programm, das 17 Chorwerke und 40 Arien und Lieder neben Instrumentalwerken und vielen Orgelstücken aufwies.

STRASSBURG: Das erste *Elsässische Musikfest* nach dem Weltkrieg wird vom 29. April bis 1. Mai stattfinden. Hier hat sich eine »Gesellschaft der Musikfreunde« gebildet, die die vor dem Krieg begründete Tradition wieder aufnehmen wird. Das Musikfest wird mit einem Konzert der *Berliner Philharmoniker* unter *Furtwängler* eröffnet, dem das Gastspiel des von *Albert Wolff* geleiteten Lamoureux-Orchesters aus Paris folgen wird. Als Solist wird *Thibaud* ein Violinkonzert von Mozart spielen. Das auf 85 Musiker verstärkte städtische Orchester wird unter seinen ständigen Dirigenten *Paul Bastide* und *Fritz Münch* konzertieren.

TEPLITZ: *In den zehn philharmonischen Konzerten* werden u. a. folgende Werke aufgeführt: *M. Trapp:* Sinfonie Nr. 4; *G. Mahler:* Neunte Sinfonie; *A. Schönberg:* vier Orchesterlieder; *A. Bruckner*: 6. Sinfonie; *Lully:* Concerto; *J. Chr. Bach:* Sinfonia für Doppelorchester. — Solisten u. a.: *W. Gieseking*, *Emmy Leisner*, *J. Szigeti* (Dirigent: *O. K. Wille*).

ULM: *Fritz Hayn* hat mit gleich großem Erfolge wie im vorigen Jahr Bachs »Kunst der Fuge« diesmal des Thomaskantors »*Musikalisches Opfer*« (nach eigener Einrichtung) zur Aufführung gebracht. An demselben Abend ist Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 4 erstmals in Ulm erklungen. Den Orchesterteil bestritt das »Collegium musicum« der Liedertafel.

VENEDIG: Unter *Willy Ferreros* Leitung errang ein Konzert im Teatro Fenice mit Werken von Beethoven, Ljadoff, Bach-Respighi, Masetti und Rocca (Interludio epico, das hier erstmalig erklang) außerordentlichen Beifall.

WARSCHAU: *Fritz Mahler* dirigierte hier Karol Rathaus' »Kleine Ouvertüre« und das Konzert für Streichorchester von Jerzy Fitelberg.

TAGESCHRONIK

Richard Wagner und Bologna. In einer Theater- und Musikausstellung, die in Bologna eröffnet wurde, wird eine Überschau über das dortige Musikwesen seit 1600 bis zur Gegenwart geboten. Zu sehen sind vor allem: alte Partiturendrucke, Opernbücher, Handschriften, Bilder und Bühnenentwürfe. Neben kostbaren Handschriften von Monteverdi, Mozart, Cherubini, Rossini und anderen liegen auch Erinnerungen an *Richard Wagner* aus: *ein unveröffentlichter Marsch in Partitur*, den der Meister der Stadt zum Dank für die Ernennung zum Ehrenbürger schenkte, ein in derselben Angelegenheit an den Bürgermeister geschriebener Dankbrief, ein an Luigi Mancinelli, Direktor des Bologneser Liceo Musicale und Theaterkapellmeister, gerichtetes Schreiben, worin genaue Auskunft über die Wiedergabe des Walkürenrittes gegeben wird.

Der Nachlaß Smetanas. Die Smetana-Gesellschaft in Prag hat den Nachlaß des Komponisten vollständig übernommen. Er umfaßt die Original-Partituren der Opern »Libussa« und »Teufelswand«, des Fragments »Viola«, die Originalmanuskripte der sinfonischen Dichtungen »Wallensteins Lager«, »Richard III.« und »Hakon Jarl«, des Orchesterwerks »Prager Karneval«, der Musik zu den lebenden Bildern »Der Fischer« von Goethe und »Libussas Urteil«, des zweiten Streichquartetts, einiger Männerchöre und anderer Kompositionen, ferner die deutschen Originale der Libretti zu »Libussa« und »Dalibor«, sieben Tagebücher aus der Studentenzeit, zahlreiche Briefe von und an Smetana und andere Erinnerungsgegenstände.

Das *Berliner Philharmonische Orchester* begeht die Feier seines *50jährigen Bestehens* durch einen großangelegten Beethoven-Zyklus unter Direktion *Julius Prüwers. Paul Hindemith* widmete dem Orchester ein neues Werk, dessen Leitung Wilhelm Furtwängler übernehmen wird.

Auch das *Berliner Sinfonie-Orchester* ist Jubilarin. 1907 begründet, sieht diese Körperschaft auf einen viertelhundertjährigen Bestand zurück.

Sein 50jähriges Künstlerjubiläum konnte das *Rosé-Quartett*, genauer der hochverdiente Führer *Arnold Rosé* feiern.

Das *Böhmische Streichquartett* blickt jetzt auf ein 40jähriges Bestehen zurück.

Die Fortführung des *Hamburger Stadttheaters* und der *Philharmonischen Gesellschaft* wurde vom hamburgischen Staat nunmehr übernommen. Der Staat haftet jedoch bei der Oper nur für einen Ausfall von 950 000 Mark, bei der Philharmonie für einen solchen bis 250 000 Mark. Für die Spielzeit 1933/34 steht eine *vollständige Reorganisation der hamburgischen Musikpflege* in Aussicht.

Das *Institut für musikwissenschaftliche Forschung* in Bückeburg hat aus dem Nachlaß des Grafen von Wartensleben eine beträchtliche Anzahl wertvoller Musikalien, Opern, Sinfonien usw. von deutschen und französischen Meistern der Neuzeit, von Wagner, Brahms,

Massenet, Richard Strauß, in Originalausgaben zum Geschenk erhalten.

In *Greifswald* ist ein Verein zur Pflege pommerscher Musik gegründet worden.

Zentralinstitut für Mozartforschung. Zu Mitgliedern des Direktoriums des neugegründeten Zentralinstituts für Mozartforschung in Salzburg wurden ernannt die Professoren Schiedermaier (Bonn), Lach, Haas und Orel (Wien), Engel (Greifswald), Schenk (Rostock).

In *Paris* wurde eine Mozart-Gesellschaft unter dem Namen »Société Mozart« gegründet.

In *Turin* wurde ein ständiges Großorchester für Sinfoniekonzerte gegründet. Dirigent: G. C. Gedda.

Am Seminar für Volks- und Jugendmusikpflege bei der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik zu Berlin beginnt am 1. April der *8. staatl. Lehrgang für Volks- und Jugendmusikpflege*, dessen Ziel es ist, Lehrkräfte für die besondere Aufgabe der neuen Musikpflege in Schule und Volk zu schulen.

Dirigentenkurse am Basler Konservatorium. Im Juni 1932 findet am Basler Konservatorium ein Meisterkurs für Dirigenten unter persönlicher Leitung des Direktors *Felix Weingartner* statt. Es ist das viertemal, daß ein solcher Kurs abgehalten wird; den Kursteilnehmern steht dabei das volle Orchester der Basler Orchester-Gesellschaft zur Verfügung. Den Abschluß des Kurses bilden eine Reihe von Konzerten, in welchen den Kursteilnehmern Gelegenheit gegeben ist, sich der Öffentlichkeit als Dirigenten sinfonischer Werke vorzustellen, wie auch mit dem Orchester Instrumentalsolisten und Sänger zu begleiten. Die Administration des Konservatoriums versendet Prospekte und erteilt jede gewünschte Auskunft.

Wettstreit für Orgelkompositionen. Die Pariser »Association des Amis de l'Orgue« veranstaltet im Juni 1932 einen Wettbewerb für Orgelkompositionen.

Das gesamte *Aufführungsmaterial der großen klassischen Sinfonien* von Beethoven (9), Haydn (4), Mozart (4) und Schubert (Unvollendete) erschien in der Edition Peters in einem kritisch nach dem Urtext revidierten und den heutigen Anforderungen (Stichnoten, Taktziffern usw.) entsprechenden Neustich.

Im Berliner Bachsaal fanden zwei Tanzabende statt: *Masatoshi Shigyo* zeigte altjapanische Maskentänze und wurde gesanglich von Hatsue Yuasa unterstützt. Die Tänze zeigten für uns wenig Interessantes. Diese etwas schwerfällige ungraziöse Art liegt uns nicht. *Tatjana Barbakoff* zeigte sich wieder einmal dem Berliner Publikum. Neues bot sie nicht, tänzerisch Wertvolles auch nicht. Es ist erstaunlich, wie die Barbakoff im Vertrauen auf ihr tatarisch-mongolisches Aussehen es wagt, ihre Darbietungen »Tanzabend« zu nennen. *J. C.*

Waldemar v. Baußnern »Das Göttliche« (Goethe) für gemischten Chor und Bläserstimmen (»Zur Aufführung von Staatsfeiern«) wurde von der Preußischen Akademie der Künste, Berlin, mit dem 1. Staatspreis ausgezeichnet.

Intendant Paul Bekker tritt mit Schluß dieser Spielzeit von der Leitung des Wiesbadener Staatstheaters zurück.

Leo Blech beendete sein diesjähriges *Stockholmer* Gastspiel mit einem Orchesterkonzert der königlichen Hofkapelle, das ausschließlich Wiener Musik: Mozart, Haydn, Schubert und Johann Strauß gewidmet war. In der königlichen Oper hatte Blech zuvor durch die Leitung einer größeren Reihe von Werken die Aufführungen zu Festabenden gestaltet.

Ludwig Berberich, der hochverdiente Münchner Domkapellmeister, vollendete sein 50. Lebensjahr.

Hermine Esinger, die letzte Schülerin von Liszt, feierte ihren 80. Geburtstag.

Wilhelm Heinemann, fruchtbarer Komponist, namentlich von Männerchorwerken, beging seinen 70. Geburtstag.

Sigfrid Karg-Elert, der sich zur Zeit auf einer Konzerttournee durch Nordamerika befindet, erhielt einen Ruf als »*Professor für Orgelspiel*« an das *Carnegie-Institut* in *Pittsburg*.

Erich Kleiber ist der Berliner Staatsoper auf weitere drei Jahre verpflichtet worden.

Jenö Hubay hat den Kritiker *Gerhard Krause* zu Vorlesungen an die Budapester Musikakademie eingeladen. Gerhard Krause wird über östliche Musik, polnische Oper usw. lesen.

Der ordentliche Professor der Musikwissenschaft und Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts und Instrumentenmuseums an der Universität Leipzig, Dr. phil. *Theodor Kroyer*, hat den an ihn ergangenen Ruf an die *Universität Köln* angenommen.

Georg Kulenkampf konzertierte jüngst in Belgrad.

Emmi Leisner erhielt nach einem Gesangsabend in Kopenhagen die dänische goldene Medaille Ingenio et Arti. Die gleiche Auszeichnung erfuhr *Elisabeth Schumann*, als Anerkennung für ihre Leistungen als Gast der königlichen Oper.

Arthur Lemba, dessen Opern »Grabjungfrau« und »Liebe und Tod« zu Haupterfolgen des Revaler Opernhauses geworden sind, ist das ungarische Verdienstkreuz verliehen worden.

Das Stipendium aus der Bernhard-Molique-Stiftung wurde Herrn *Adolf Lestschinskij* verliehen.

Julius Lieban, der unvergessene Tenorbuffo, feierte seinen 75. Geburtstag und erfreute seine Berliner Freunde durch die Darstellung des Mime (im »Rheingold«), einer Rolle, deren Wiedergabe auch von Richard Wagner als unvergleichlich anerkannt worden ist.

Günther Ramin ist als Nachfolger von Walter Fischer an die Staatliche akadem. Hochschule für Musik in Berlin berufen worden. Er wird neben seiner Tätigkeit an der Thomaskirche zu Leipzig eine Orgelklasse an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin führen.

Heinrich Schlusnus wurde als preußischer Kammersänger für mehrere Jahre der Berliner Staatsoper erneut verpflichtet.

Hanns Schulz-Dornburg, der Leiter des Dessauer Friedrich-Theaters, wird die anhaltische Bühne mit Ablauf der Spielzeit verlassen.

Heinz Schüngeler, hochgeachteter Musikpädagoge in Hagen, feierte das Jubiläum seiner 25jährigen Tätigkeit.

TODESNACHRICHTEN

Eugen d'Albert †, 68jährig, in Riga, wo er sich der Scheidung von seiner letzten Gattin wegen zeitweilig aufhielt. (Eine Würdigung seiner Künstlerschaft siehe Seite 554.)

Im 84. Lebensjahr † Kommerzienrat *Hugo Bock*, Seniorchef des Musikverlages und Sortiments Ed. Bote & G. Bock in Berlin. Im Alter von 23 Jahren übernahm er die alleinige Leitung des vom Vater ererbten Hauses. In welcher Weise der Verstorbene es verstanden hat, den Musikverlag und auch das Sortimentsgeschäft auszubauen und dem Unternehmen Weltruf zu verschaffen, ist bekannt.

Johanna Gadski, verehelichte Tauscher, hochbedeutende Sängerin, einst als jugendlich Dramatische in Berlin, später als Wagner-Sängerin in New York gefeiert, † 60jährig infolge eines Unfalls in Berlin.

Max Gulbins, Komponist, Kirchenchordirigent, Orgelmeister und Lehrer, † in Breslau.

Ludwig Kaiser, Dirigent des Wiener Rundfunks, erlag 57jährig einem Schlaganfall, während er vor dem Mikrophon den Taktstock schwang.

Walter Schrenk, der Musikkritiker der Deutschen Allgemeinen Zeitung, Berlin, wurde das Opfer eines Automobilunfalls. (Siehe den Nachruf Seite 553.)

In Reading im Staate Pennsylvania ist *John Philipp Sousa*, der Komponist zahlreicher populärer Märsche, im 78. Lebensjahre einem Herzleiden erlegen. Von den vielen in der ganzen Welt bekannten Werken Sousas, der im ganzen 138 Märsche komponiert hat, wird der Marsch »Unter dem Sternenbanner« auch in Deutschland gespielt.

Richard Specht † im 63. Lebensjahr zu Wien. Mit ihm schied einer der kenntnisreichsten und begabtesten Musikschriftsteller, der uns grundlegende, von höchster Sprachkultur zeugende Werke über Mahler, Johann Strauß, Richard Strauß, Brahms, Beethoven, Puccini geschenkt hat, dahin. Oft hat Specht mit feingeschliffenen Essays sich in der »Musik« vernehmen lassen. Seine letzte Arbeit galt Debussy. Das nächste Heft wird ihm einen Nachruf widmen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

DIE LAGE DER HAUSMUSIK

VON

GEORG SCHÜNEMANN-BERLIN

Wer einmal unsere Bilder- und Kupferstichsammlungen auf Musikdarstellungen hin genauer durchsieht, der findet neben Liebesgärten, Unterrichtsstunden, Fest- und Marktszenen immer wieder eine Gruppe, die man am besten als »musizierende Familie« bezeichnet. Viele Maler bringen Porträts in Form von kleinen Musikszenen, andere wieder wollen mehr die häusliche Musikpflege zeigen und malen Instrumentalensembles oder Kammermusikbilder. Nur zwei Beispiele möchte ich geben, einmal ein schönes Bild von *Josef Heintz*, Hofmaler *Kaiser Rudolfs II.*, das eine Familie porträtgerecht darstellt, Vater, Mutter und drei Kinder an einem Tisch, wobei der Jüngsten ein Notenbuch zum Singen und Taktieren in die Hand gegeben ist, und zum andern einen Stich von *Martin Tyroff*, »Musizierende Familie« (von 1780), auf dem eine richtige Hausandacht wiedergegeben wird: der Vater spielt Cello, Mutter, Tochter und zwei Söhne singen aus einem Notenbuch, ein Junge spielt an der Orgel, ein anderer dirigiert mit der Taktrolle. Über den Köpfen sieht man in eine Himmelsmusik, aus der es herausklingt: »Alles was Odem hat, lobe den Herrn.« Die Reihe der Bilder ließe sich beliebig fortführen; man könnte eine Szene an die andere reihen und würde so einen Einblick in die Musikpflege der älteren Zeit bekommen, die sich von der unsrigen in *einem* Punkt grundsätzlich unterscheidet: sie kennt keine Gruppierung und Staffelung nach der Aufführungsform in öffentlichen oder privaten Zirkeln. Die Musik ist — mit Ausnahme der großen chorischen und sinfonischen Formen (Oratorium, Oper, Sinfonie usw.) — *Hausmusik.* Geistliche und weltliche Lieder, auch Chöre und Instrumentalstücke, werden im häuslichen Kreis musiziert, ja auch die Veranstaltungen bei Fürsten und Königen sind nicht viel mehr als besonders prunkvoll und künstlerisch gesteigerte Hausmusiken. Alle Musikfreunde versuchten sich an der Literatur, die ihnen gefiel, mochten es nun Madrigale, Lauten- oder Klavierstücke, Lieder und Instrumentalwerke mit beliebiger Begleitung sein. Die Musik stand *allen* offen, war *für alle* gedacht und geschrieben, und selbst bei den großen kirchlichen und weltlichen Werken konnte jeder, der Lust und Begabung zeigte, entweder im Kirchenchor oder Liebhaberkreis mitmachen. Es war nichts Besonderes oder gar Ungewöhnliches, wenn daheim in größerem oder kleinerem Kreis gesungen und gespielt wurde, im Gegenteil: es gehörte mit zum täglichen Leben, es verdrängte Sorgen und Berufsnöte, es war Ausgleich und Abspannung, oft auch Ausdruck des eigenen Fühlens und Glaubens.

Erst die Zeit nach Bachs Tode brachte in diese Einheit aller Musikpflege die ersten Risse. Die Aufklärung mit ihren Nützlichkeitsprinzipien drängte

zurück, was nicht dem nächsten Zweck dienlich war, die »*Liebhaber*« zogen sich vor den Virtuosen zurück, und die »*Kenner*« bildeten eine eigene Gruppe von Sachverständigen, die schon mit einigem Anspruch auf Wissen und Können auftraten. *Emanuel Bachs* Werke zeigen deutlich den Doppelcharakter der Wirkung: die einen wollen unterhalten und den Liebhabern dienen, die ihre Stücklein aus dem »Musikalischen Vielerley« und »Mancherley« und »Allerley« beziehen, die anderen gehen auch die Kenner an und stellen Ansprüche an Technik und Musikverständnis. Allmählich breitet sich die Kluft zwischen Fachmusikern und Laien weiter und weiter, die Anforderungen an die Ausführenden werden größer, zunächst in der Instrumentalmusik, später auch in der Liedliteratur, und die Liebhaber ziehen sich auf eine immer bescheidener werdende Musikliteratur zurück, für die bald Dutzende und Hunderte von Kleintalenten und Bearbeitern tätig sind. Um die Jahrhundertwende ist der Prozeß der Umgruppierung schon so vorgeschritten, daß die großen Meister bei ihren Werken nicht mehr an Liebhaber, sondern nur noch an Fachmusiker denken, wenn auch in den Orchestern noch ein großer Teil von Liebhabern steckt und gerade die Aufführung der Sinfonien Beethovens unter dem Wechsel und Mangel der musikalischen Kräfte zu leiden hat. Die Übergangszeit lastet schwer auf der Musikpflege der klassischen Kunst, aber sie macht auch neue Kräfte frei. Den Schwierigkeiten der Beethovenschen Sinfonie und Sonate sind die Liebhaber, die früher im Nebenamt ihre Flöten oder Oboen bliesen oder die am Clavichord ihre Emanuel Bachschen Menuetts und Rondos spielen konnten, nicht mehr gewachsen. Sie legen ihr Instrument beiseite und treten in die neuen Singchöre ein; daheim spielen sie die neue Literatur in erleichterten Ausgaben. Eine schier unerschöpfliche Produktion an Kleinstücken blüht auf. Es kommen Musiker, die Tausende von Stücken den Liebhabern bieten, die alles, was nur geht, in jeder nur denkbaren Form zurechtstutzen. Die Musik wird, wie *Zelter* 1803 schreibt, »für das äußerliche Fassungsvermögen der bloßen Menge akkomodiert, verkleinert, verteilt und zerstückelt, um in dem kleinsten Cabinette eine müßige Stelle einzunehmen«, sie ist in eine »Mikrologie« übergegangen, die alles Frohe und Ernste bedroht.

Das sind die Anfänge jener Absonderung und Teilung, an deren Beginn *Ignaz Pleyel*, *Anton Hoffmeister*, *Johann Wilhelm Häßler* u. a. stehen, und die erst in der Romantik höheren und künstlerischen Zielen zugeführt wird. Seitdem haben wir *ein öffentliches Konzertleben*, eine städtische und staatliche Musikpflege mit Opernhäusern, Konzertinstituten und Musikschulen, und eine *Hausmusik*, die ihre eigenen Wege einhält. Zunächst laufen sie neben dem öffentlichen Konzert einher, man spielt, was im Konzert gegeben wird, auf seine Weise, und später bekommt man eigene Formen, für die Schubert und Schumann neue Bahnen vorzeichnen. Wie im Konzert teilen sich die Hausmusikgruppen in Kammermusikvereinigungen, Lieder- und Chorgemeinschaften, Klaviergruppen zum Vierhändigspielen und Musiziergemeinschaften.

Man kann deutlich verfolgen, wie die großen Beispiele des Konzerts im Hause nachwirken, wie einzelne Werke und Künstler ganze Liebhaberkreise in Bewegung setzen, wie Konzert- und Hausmusik zu- und ineinandergehen. Die Sinfonien, die in den großen Konzerten erklingen, werden vierhändig durchgespielt, die Quartette im kleinen Kreis probiert, Lieder und Arien nachgesungen, Solowerke probiert und studiert. Es kommt zu einem Mitarbeiten, das das gesamte Konzert- und Musikleben befruchtet. Um sich in die Literatur einzuarbeiten, braucht man Kenntnisse und Übung, man muß Unterricht nehmen und die Literatur anschaffen, dann muß man sich aber auch theoretisch in die Musik einarbeiten, viele Konzerte und Opern hören und in den Chorvereinen mitsingen. Ein Wunsch treibt den andern, ein Ziel bringt das nächste — und so wachsen Haus-, Konzert- und Opernmusik zusammen. Das ist der Grund und Boden, auf dem die Musikpflege des 19. Jahrhunderts zu ihrer Bedeutung und Blüte gekommen ist.

In unserer Zeit hat sich eine merkliche Wendung vollzogen. Die Bindungen zwischen Hausmusik und öffentlicher Musikpflege sind gelockert. Gründe lassen sich hierfür in großer Zahl beibringen, und sie sind auch von vielen Seiten zusammengetragen worden. Die Einfachheit und Leichtigkeit, mit der Musik durch Schallplatte und Rundfunk »bezogen« werden kann, spielt gewiß eine große Rolle, und manch einer, der sein Klavier früher dringend gebraucht hat, um eine Erholung nach des Tages Arbeit zu haben, begnügt sich heute mit der Lautsprecherkunst. Schlimmer sind noch die allgemeinen Schwierigkeiten, unter denen wir nun schon seit 1914 leiden und die auf die gesamte Entwicklung tief einwirken. Aber diesen trüben Rück- und Vorblicken stehen doch auch positive Werte gegenüber. Musiksinn und Musizierfreude haben nicht nachgelassen, sie sind stärker geworden und haben sich von Jahr zu Jahr verbreitert. Das beweisen die Millionen, die in die Proben zu ihren Chorvereinen und Liebhabervereinigungen gehen, das beweist unsere Jugend, die für sich das deutsche Volkslied wiedergefunden und damit den Anstoß zu einem Wiederaufblühen alten deutschen Musikgutes gegeben hat. Und schließlich streben neue Kreise zur Musik, Menschen, die abseits standen, die nicht zu einem befreienden Musikerlebnis kamen, die sich selbst oder ihre eigensten Ideen in der Musik suchen und darstellen wollen. Der Kreis, der zur Musik will, nimmt stetig zu, nur will er gestützt und geführt werden. Wir müssen deshalb mehr denn je auf eine gute Erziehung zur Musik achten und vom Anfang an mit *allen* Mitteln und auf *allen* Wegen die Hausmusik wieder in alter Art beleben: sie muß ein Teil unseres Musiklebens werden, nicht ein Nachhall des Konzerts, sondern ein Stück unseres eigenen Musikstrebens und -wirkens.

Die *Selbständigkeit* der Hausmusik hat sich mit der Belebung der alten Literatur durchgesetzt. Von allen Seiten werden Werke für die verschiedenste Besetzung vorgelegt, fast geschieht in der Berücksichtigung der alten Musik schon zu-

viel des Guten, aber die leichte Ausführbarkeit der Stücke und ihre einfache Grundhaltung kommen unserem Empfinden entgegen und wirken auch auf die Aufnahme neuer Werke zurück. Unsere heutigen Musiker packen auf ihre Art zu: sie bringen Stücke, die leicht und ansprechend und doch an unsere Zeit gebunden sind; sie helfen, wo sie können, und haben bereits Werke vorgelegt, die allgemeine Aufnahme gefunden haben. Selbst in der Verschiedenheit der Ausführung, in der Besetzung und Bezeichnung kommen sie den Liebhabern entgegen und treffen so mit den Prinzipien der alten Musik überein. Fast scheint es, als ginge unsere Zeit wieder der alten Hausmusik entgegen, einer Literatur, die in der Öffentlichkeit aber auch von einem kleinen Kreis musikalischer Liebhaber gespielt werden kann.

Die *Hausmusik* war und ist die Quelle aller Musizierfreude. Sie war die Trägerin einer Musikkultur, die schwere Zeiten überdauert und recht eigentlich den Vorrang deutscher Musikgeltung begründet hat. *Volkswirtschaftlich* gibt sie die Grundlage für Musikindustrie und Verlagswesen, denn die reine Fachwelt bietet eine viel zu schmale und wenig haltbare Tragfläche. Mit dem Liebhaber ist aber auch die Arbeit der Schaffenden, Lehrenden und Ausübenden untrennbar verbunden. Ihre Welt gründet sich auf die Musik- und Musizierfreude der Liebhaber. So greifen alle Teile ineinander, ein Rädchen treibt das andere; die Kraft aber, die den Anstoß gibt und die Feder spannt, das ist der Liebhaber mit seinem häuslichen Singen und Spielen, mit seiner Freude und seinem Lesen über Musik und musikalische Dinge. Von der Erhaltung, Pflege und Entwicklung *dieses* musikalischen Liebhabertums hängt die Zukunft unseres Musiklebens bis in seine letzten Teile ab.

JUGENDMUSIKBEWEGUNG UND HAUSMUSIK

VON

FRITZ JÖDE-BERLIN

Es hat einer ganzen Reihe von Jahren bedurft, ehe sich die Zeit über den Inhalt dessen, was man heute unter Jugendmusik bezeichnet, klar geworden ist. Anfänglich, als dieser Begriff auftauchte, schien es vielen so, als handelte es sich eben um eine neue Form innerhalb der Musikpflege unserer Zeit. Alle Inhalte und Gestalten, die innerhalb dieses Umkreises auftraten, erweckten in gewissem Sinn auch tatsächlich den Eindruck, als wenn es heute neben der Konzertmusik, der Kirchenmusik und der Hausmusik noch etwas anderes gäbe, das eben zu Recht den neuen Namen Jugendmusik erhielt. Darüber war man sich aber lange nicht klar, ob dieser Inhalt die Musik eines bestimmten Lebensalters oder nur einer bestimmten bündischen Jugend war,

oder ob es sich gar nur um eine besondere Literatur für ein bestimmtes Lebensalter handelte. Es hat genug Kreise außerhalb der musizierenden Jugend gegeben, die in der Jugendmusik lediglich ein bestimmtes Stoffgut sahen, das dem Jugendalter besonders gemäß war. Daher konnte sich auch der Irrtum verbreiten, Jugendmusik habe für den Außenstehenden eben nur einen Sinn und eine Aufgabe in der Schulmusik, also innerhalb der Musikerziehung. Alle diese Anschauungen haben sich aber auf die Dauer aus dem Grunde nicht halten können — wenn sie auch heute noch sehr bemerkbar die Musikanschauung der Zeit verwirren —, weil die musizierende Jugend, mit der zusammen dieser neue Inhalt der Jugendmusik auftrat, allmählich heranwuchs, in die Berufe der voraufgegangenen Generation eintrat und diese nach und nach von sich aus erfüllte. Dabei zeigte sich, daß auch dann, wenn sich die Lebensart auf Grund der neuen Bedingungen änderte und der Charakter der Ungebundenheit des Jugendlebens aufhörte, doch diese selben Menschen die Inhalte und Formen der Musikpflege der Jugend beibehielten und sie in ihre anderen Lebensformen verpflanzten. Da wurde dann immer deutlicher, daß der Inhalt Jugendmusik beispielsweise innerhalb der Schulmusikpflege zu neuen Schulmusikformen führte, oder daß er andererseits als Inhalt einer neuen Kirchenmusikpflege auftauchte, oder aber daß die neue häusliche Musikpflege in wesentlichen Erscheinungen als Ausfluß eben dieser Jugendmusik erschien. Wenn man heute die Lage betrachtet, so handelt es sich schon lange nicht mehr um den besonderen Inhalt Jugendmusik, der einer besonderen Jugendmusikbewegung entsprach (wenn man auch dieses Wort mit voller Absicht zur Erklärung einer bestimmten Lage immer wieder verwendet), sondern überall bereits um eine Vokalmusikbewegung, die zu bestimmten Inhalten und Formen einer neuen Volksmusikpflege geführt hat. Dabei darf aber nicht übersehen werden, daß diese neue Volksmusik etwas ganz anderes ist als das, was man etwa um die letzte Jahrhundertwende darunter verstand. Lag jener Volksmusik der klaffende Riß zwischen Musik und Volk zugrunde, der auf der einen Seite ein maßlos zur Entfaltung gekommenes öffentliches Konzertleben gezeitigt hatte, mit dem das Volk im ganzen in seiner Musikpflege schon lange nicht mehr Schritt halten konnte, so zeigt sich hier in der neuen Volksmusikpflege im Grunde der Ansatz zur Überwindung jener Zwiespältigkeit. Es ist hier nicht der Ort, auf diese eine Grundfrage des näheren einzugehen; aber es sei nur ganz im Vorübergehen darauf hingewiesen, wie sich sowohl im Musikschaffen, als auch in der Reproduktion und in der Erziehung zur Musik eine ganz andere Beziehung zwischen den beiden Seiten unseres Musiklebens anbahnt, als es die gegenseitige Verständnislosigkeit der letzten Jahrhundertwende zeigte.

Wir stehen heute unverkennbar vor dem Ansatz einer neuen Volksmusik, womit absolut eindeutig die Musik eines Volkes in seinem Gesamtbestande gemeint ist, aber nicht die Musik eines musikalisch minderwertigen Standes

innerhalb des Volkes, der es zu weiterer Entfaltung nicht schafft. Und es handelt sich ebensowenig um Aufgaben, Inhalte und Ziele einer privaten Musikpflege gegenüber einer öffentlichen, wo die Zeit bis ins letzte hinein den Gegensatz der Vorkriegszeit zwischen Privat und Öffentlich erschüttert hat. Man darf also letztens auch in dem Inhalt einer Jugendmusikbewegung keinesfalls einen mehr oder weniger peripheren Inhalt innerhalb der heutigen Musikpflege überhaupt sehen, sondern muß hier wie an anderen Stellen allein das Ganze in Betracht ziehen und anerkennen, wie auch der Inhalt der neuen Jugendmusik ein Teilinhalt des Zeitgewissens ist, das durch die heutige Jugend aufgestanden erscheint.

Blickt man nach dieser grundsätzlichen Einstellung auf den Inhalt der neuen Jugendmusikbewegung mit Rücksicht auf das, was von ihr an Anregungen für die häusliche Musikpflege gegeben worden ist, so muß man sich vorweg über die Wesenszüge der Jugendmusikbewegung wenigstens so weit klar werden, als es ihre Beziehung zum Hause erfordert. Da zeigt sich aber zunächst einmal ganz deutlich, daß es sich gar nicht um den einfachen Vorgang einer etwaigen Beeinflussung der Hausmusik durch die Jugendmusik handelt, wie es manche Musikerzieher heute gern möchten. Es ist ein Grundirrtum, wenn man meint, daß einfach aus dem Umkreis einer neuen Jugendmusikpflege bestimmte Inhalte in die Formen einer alten Hausmusikpflege hineingleiten könnten. Das setzte zum mindesten voraus, daß die häusliche Musikpflege und mit ihr das Haus im ganzen in den Formen, in denen es seit der letzten Jahrhundertwende noch besteht, heute so unbeirrt dastände, als wäre es an den Erschütterungen der Zeit im ganzen spurlos vorübergegangen. Nur in Zeiten ruhiger Entwicklung auf einem eindeutig vorhandenen Grunde vermöchte eine solche Beeinflussung möglich zu sein; heute aber, wo der Grund der Lebensformen des Hauses genau so wankt, wie alle Daseinsformen, kann eine Hausmusikpflege nicht einfach eine Anregung von außen annehmen und sich daraufhin neu gestalten. Wenn trotzdem nicht selten heute in der Schul- und Privatmusikerziehung der Anschein erweckt wird, als wäre auf einem derartigen Wege eine solche Umgestaltung möglich, so zeigt das eben nur, wie viele Erzieher es heute noch gibt, die den Umgestaltungsprozeß der Zeit im Grunde überhaupt noch nicht gespürt haben.

Wenn ein Zusammenhang zwischen einer neuen Jugendmusikpflege und der Erneuerung einer häuslichen Musikpflege auftaucht, und er ist etwas Tieferes als ein bloß von außen her und zum Teil ahnungslos Umgestaltetes, so kann es sich nur darum handeln, daß sich die Kräfte zukünftiger Gestaltung, die in einer Jugendmusikbewegung an den Tag kommen, genau so im Hause zeigen, sofern das Haus in seiner heutigen Form nicht ein letzter Rettungsversuch überwundener Formen bedeutet, sondern teilhat an der Umgestaltung der Zeit im ganzen.

Wenn also zum Beispiel der wesentliche Ausgangspunkt der Jugendmusik-

bewegung im Gegensatz zu der häuslichen Musikpflege der letzten Jahrhundertwende die Wiedererweckung eines allgemeinen Singens gewesen ist, so hat das zunächst gar nichts mit dem Hause und seinen Formen und mit der Familie und ihren Formen zu tun, sondern es ist lediglich eine notwendige Umstellung, die sich da vollzogen hat, wo Jugend bündisch wurde, und die sich weiterhin da vollziehen wird, wo Volk sich in gleicher Weise als etwas Bündisches erlebt. Diese Grundform also der Jugendmusikbewegung, nämlich das allgemeine Erwachen des Liedes, wird überall da wiederkehren, wo in allen Lebensformen (also möglicherweise auch im Hause) der gleiche Antrieb auftaucht. Dabei zeigt sich aber, daß die häusliche Musikpflege der Vorkriegszeit, die auch heute noch lange nicht untergegangen ist, geradezu feindlich jeder bündischen Daseinsform gegenüberstand, und daß sie es auch heute noch tut, wo sie im bündischen Leben den vermeintlichen Gegner einer Öffentlichkeit sich gegenüber zu sehen glaubt. Also: Wo die häusliche Musikpflege tatsächlich im althergebrachten Sinn eine private Musikpflege gegenüber einer öffentlichen ist, wo also die bündische Daseinsform noch nicht in ihrer Überwindung der Öffentlichkeit früherer Jahrzehnte begriffen wird, da besteht überhaupt gar keine Möglichkeit der Übernahme des allgemeinen Singens. Man wird im Gegenteil auf dem Boden einer althergebrachten Instrumentalmusikpflege stehen bleiben, die keine Beziehung zum Gesang hat, und rein äußerlich hier und da bestimmte Inhalte und Formen übernehmen, ohne daß es eigentlich einen tieferen Sinn hat.

Wenn sich dann ferner über das allgemeine Wiedererwachen des Liedes hinaus innerhalb der neuen Jugendmusikpflege eine neue Form der gebundenen Chorübung entwickelt hat, so kann diese wiederum nur dann in ihren ursprünglichen Kräften in die Hausmusik eindringen, wenn dort ebenfalls der gleiche bündische Grundzug eines Jugendlebens Daseinsform geworden ist. Da aber zeigt sich am deutlichsten, wie sehr heute nicht eigentlich das Haus die Stelle ist, wo die neuen Formen und Inhalte der Jugendmusikbewegung in ihrem eigentlichen Sinn Eingang finden, sondern viel eher die vielen heutigen Aufbaukreise, seien es Wirkungs- und Arbeitskreise oder Freundeskreise. Aber an dieser Stelle kann man im Grunde genommen die selbe Spannung zwischen Chorgesang und Hausmusik beobachten, wie sie sich seit über einem halben Jahrhundert in den Liebhaberchorvereinigungen gezeigt hat, die ihrerseits auch keine unmittelbare Beziehung zur Hausmusik hatten, sondern sich in immer deutlicherem Abstand von ihr entfalteten. Allein da, wo sich im heutigen Aufbau eine Öffnung der häuslichen Daseinsform zur Annäherung an die bündische Daseinsform zeigt, findet man auch in der Hausmusik das Auftreten eines neuen Chorgesangs als einer wirklichen Liebhaberkunstübung.

Es ist hier nicht der Raum, um aufzuzeigen, wie weit diese Fragen bis in die Stilform des Chorgesangs hineinragen und hier unverkennbar in der häus-

lichen Musikpflege größte Abstände offenbaren. Zeigen sich doch heute in ganz überwiegendem Maß die Züge des Privaten, Persönlichen und Episodischen in jener häuslichen Musikpflege, die aus dem vorigen Jahrhundert heute noch besteht; derweil die andere Seite immer neu die Lust zu gemeinsamen, überpersönlichen und wesenhaften Formen des Musizierens erkennen läßt.

Das gleiche gilt für die Instrumentalmusikpflege innerhalb der Jugendmusikbewegung, die den umgekehrten Weg gegangen ist, wie die häusliche Instrumentalpflege der letzten Jahrzehnte, indem sie sich nicht aus dem Gegensatz zum Vokalen, sondern als Fortsetzung von ihm entfaltete. Diese instrumentale Seite der Musikpflege hat innerhalb der Jugendmusik zu der Wiedererweckung einer älteren Musikliteratur geführt, die vorher überhaupt keine Verbreitungsmöglichkeit gehabt hatte, und sie hat eine andere Instrumentalliteratur, die vorher das Feld beherrschte, bei sich selbst überhaupt nicht aufkommen lassen können. Mit Notwendigkeit hat sich dabei eine ganz andersartige Verwendung der Instrumente und überhaupt die Pflege anderer Instrumente ergeben. Entsprechend dem Ausgangspunkt vom Vokalen her mußte man mit Notwendigkeit erstmal die Verbindung mit denjenigen Instrumenten aufsuchen, die dem Gesang am nächsten stehen, nämlich den Blasinstrumenten. Und mit ihnen zusammen ist dann der Weg auch in die Streich- und die Zupfinstrumente gefunden worden. Aber erst zuletzt tauchte natürlicherweise das Klavier auf, das vorher der Exponent einer instrumentalen Musikpflege ohne Gesang gewesen war.

Alles dieses hat seinen Weg genau so in die Kirchenmusik, in die Schulmusik, wie in die Hausmusik gesucht und gefunden. Aber es hat wiederum letztens nur da in der häuslichen Musikpflege von Bestand sein können, wo der ganze Charakter des Hauses dem Charakter des bündischen Lebens nicht feindlich gegenüber stand, sondern ihm nahe war. Und also ist es selbstverständlich, daß heute bei der Depression vieler Kreise, die sich auf ihr Haus als auf die einzige Burg, wo sie noch Selbstherrscher sind, zurückziehen, geradezu eine Betonung auch einer althergebrachten Instrumentalmusikpflege auftaucht, da die neuen Formen eben doch der Ausdruck eines anderen Lebenswillens und der Überwindung des Hauses, als des Platzes der Herrschaft der Persönlichkeit ist. Sehr komisch wirken in diesem Zusammenhang etliche Modeerscheinungen der Gegenwart, die den Eindruck erwecken, als vollzöge sich die Umstellung der instrumentalen Musikpflege ohne jede Hemmung grenzenlos. Sie zeigen aber schließlich doch nur die Oberflächlichkeit auf, die eine typische Grunderscheinung der Zeit ist.

Alles in allem gesagt, zeigt sich eben bei dem Gedanken einer Verbindung zwischen der Jugendmusikbewegung und der Hausmusik, daß sich in einer so schlichten Anregung, wie es manche Musikerzieher heute gern wahrhaben möchten, nur von außen gesehen etliches vollzieht. Im Grunde genommen

kann die Umgestaltung einer Musikpflege in der Jugend, die eben nur ein Ausdruck der Umgestaltung der Daseinsformen überhaupt ist, eine Umstellung der Hausmusik nur dann fordern, wenn sich im Hause gleichermaßen dieselben Umstellungen anbahnen wie dort. Nur da, wo die Formen des Hauses etwas anderes sind, als ein letzter Überrest einer gewesenen Zeit, wird das Eingang finden können, was in einer Jugendmusikbewegung als Ausdruck einer kommenden Zeit seine eigenen Formen angenommen hat. Dann aber wird zwischen der Jugendmusik und der Hausmusik kein Gegensatz mehr sein, ja, sie werden auch nicht mehr zwei Inhalte nebeneinander darstellen, sondern eins wird das andere sein.

HAT DAS KLAVIER IN DER HAUSMUSIK NOCH EINE ZUKUNFT?

VON

ERWIN BODKY-BERLIN

Gegenüber der zentralen, alles beherrschenden Stellung, welche das Klavier in den letzten Jahrzehnten in der häuslichen Musikübung einnahm, ist in jüngster Zeit ein so starker und allgemeiner Geschmackswandel eingetreten, daß es nicht angeht, allein die wirtschaftlichen Verhältnisse hierfür verantwortlich zu machen, wie es fast immer geschieht. Natürlich kann es nicht hinweggeleugnet werden, daß die Not der Zeit oft die Anschaffung eines so teuren Instrumentes, wie es das Klavier ist, verhindert, und daß heute die leichter erschwinglichen mechanischen Musikquellen, Grammophon und Radio die einzige Art des Musikbezuges für weite Kreise geworden sind, in denen früher die Pflege der häuslichen Musik als edle Familientradition geübt wurde. Hinzu kommt die Abdrosselung des musikalischen Nachwuchses durch die immer weiter um sich greifende Unmöglichkeit, Geld für Musikunterricht ausgeben zu können. Dennoch würden diese Ursachen nicht ausreichen, um die *innerliche* Abkehr vom Klavier erklärlich zu machen, die sich offenbar vollzogen hat und auch im Konzertleben deutlich spürbar ist. Wenn hier die Frage nach der Zukunft des Klaviers und des Klavierspieles in der Musikpflege beantwortet werden soll, so wird es unerläßlich sein, sich mit den innerlichen Ursachen dieses Geschmackswandels auseinanderzusetzen, um daraus die Folgerungen, eventuell auch die Lehren für die Zukunft zu ziehen. Es wird sich nicht bestreiten lassen, daß die Art, wie das Klavierspiel in den letzten Jahrzehnten gepflegt worden ist, selbst einen großen Teil der Schuld an seiner jetzigen Unbeliebtheit trägt. Allerdings ist der erschreckende Niedergang der Qualität des häuslichen Musizierens keine Spezialangelegenheit der Klavierspieler, sondern nur eine Teilerscheinung in dem unaufhaltsamen

Abstieg, den die allgemeine Musikkultur seit fast hundert Jahren genommen hat. Wie ungeheuerlich dieser Abstieg seit dem 18. Jahrhundert ist, kann nur derjenige ermessen, dem sich die überlieferten Zeugnisse der häuslichen Musikbetätigung unserer Vorfahren zu einem lebendigen Bilde ordnen. Stand doch, etwa zur Zeit Bachs, die Musik im Mittelpunkt von Schule und Kirche, waren die studentischen collegia musica solche Zentren der Musikpflege, daß die größten Meister sich Mühe gaben, ihre Leitung in die Hand zu bekommen! Wie stolz war Joh. Seb. Bach auf das »artige Hauskonzert«, das er mit seinen Kindern zustande bringen konnte! Selbst der arme Schulverwalter in der »Pfarrschule zu den 14 Nothelfern« in der Wiener Vorstadt Lichtental, Franz Theodor Florian Schubert, hatte sein eigenes Streichquartett, dem der kleine zehnjährige Franzl bereits eine gewichtige Stütze war. Wie traurig dagegen die Existenz eines Klaviers in einem Bürgersalon von 1900, allein ausgesetzt den — Witzblättern unaufhörlich Stoff liefernden — Angriffen der Tochter des Hauses! In den seltensten Fällen war es ein innerer Drang, welcher die »höhere Tochter« ans Klavier führte, sondern fast nur der Umstand, daß es zum »guten Ton« gehörte, Klavier zu spielen — ohne daß deshalb ein »guter Ton« aus dem armen, vielgeplagten Instrument herauskam. Das ist ja gerade die Tragik des Klavieres, daß es dank seiner Konstruktion, bei der jeder Ton in richtiger Höhe jedem Spieler zur Verfügung steht, scheinbar ein besonders leicht spielbares Instrument ist (woraus instinktiv in Laienkreisen die Folgerung gezogen wurde, Klavier könne ein jeder spielen, zur »Geige« müsse man allerdings »musikalischer« sein). In der Tat ist das Klavier, wenn die richtige Anleitung fehlt, das ungeeignetste Instrument, um das musikalische Ohr, um Feingefühl, Hör- und Spielkultur zu erziehen. Die aktive Mitwirkung des Tonempfindens, die bei der Geige dazu gehört, um den Sinn für Tonqualität zu bilden, ist die Eingangspforte zur gesamten musikalischen Geschmacksbildung, und gerade diese ist dem gewöhnlichen Klavierspieler nur zu oft verschlossen, weil ihm das Manko gar nicht zum Bewußtsein kommt. In diesem Sinn war der bescheidene Vorgänger des Klavieres, das *Clavichord*, besser daran*); bei der Clavichord-Mechanik war das Tonerzeugungsproblem nicht wie beim Klavier im Moment des Anschlags erledigt: Der anschlagende Finger konnte den Ton, solange er auf der Taste ruhte, durch gelindes Wiegen und Vibrieren zur »Bebung«, einem außerordentlich reizvollen Effekt, bringen. Auch waren auf dem Clavichord langwierige Anschlagsstudien notwendig, bis man überhaupt erst einen schönen und tragfähigen Ton zu erzeugen gelernt hatte. Es erhellt ohne weiteres, wie dieses Fehlen der aktiven Mitwirkung des Empfindens sich an der ganzen musikalischen Ausbildung rächen muß, wie hierdurch das »Klavierpauken«, das »seelenlose Geklimper« — Ausdrücke, wie man sie unend-

*) Allein schon aus diesem Grunde ist das heute an vielen Stellen neu erwachte Interesse für das Clavichord, das bereits zu sehr beachtlichen Neukonstruktionen geführt hat, als wertvoller Zuwachs für unsere Musikkultur zu begrüßen.

lich oft auf das Klavierspiel bezogen findet — vorbereitet und damit die Lust am Spiel zuerst den Zuhörenden, endlich einmal aber auch, wenn die Erkenntnis dem Spieler dämmert, diesem selbst vergällt wird.
Ein zweiter Grund, der dem Klavier auf die Dauer abträglich sein mußte, war die Wahl der gespielten Literatur. Trotzdem die Klavierliteratur geradezu unerschöpflich ist, war charakteristischerweise nur ein sehr kleiner Teil dem normalen Klavierspieler zugänglich. Man könnte fast von drei »Ehrgeizgruppen« sprechen: Zunächst die »*Primitiven*«, welche zufrieden waren, wenn sie eine Reihe von Tänzen, Opernmelodien und allenfalls noch einige Salonstücke (es gab einmal das »Gebet einer Jungfrau«, die »Klosterglocken«!) »schmettern« konnten. Ihnen hat das Grammophon erfreulicherweise den Garaus gemacht, da das Tanzen nach einer guten *Platte* einem schlechten Klavierspieler mit bescheidenem Repertoire durchaus vorzuziehen ist. Zur zweiten Gruppe könnte man die »*Bescheidenen*« rechnen, deren technischer Ehrgeiz erschöpft war, wenn sie es bis zu einer gewissen Beherrschung einiger allbeliebter Stücke wie »Pathétique«, »Mondscheinsonate«, »Moment musical«, »Fantasie-Impromptu«, »Regentropfen-Prélude« oder, wenn es hoch kam, gar »Revolutions-Etüde« gebracht hatten. Charakteristisch für diese Gruppe ist es, daß das 19. Jahrhundert und auch in diesem nur eine ganz bestimmte Auswahl stets gleicher Stücke ausschließlich gepflegt wurde. Bach war hier verpönt, galt als schwierig und langweilig: »mehr als zwei Fugen hintereinander könne man nicht leicht ertragen«. Zur dritten Gruppe gehörten dann endlich die »*Unentwegten*«, die nicht ruhen und rasten konnten, bis sie die Hauptrepertoirestücke der konzertierenden Künstler, die Lieblingswerke des konzertebesuchenden Publikums einigermaßen geschafft, bis sie sich in ihrem Kreise durch den Vortrag der »Apassionata« oder der »As-dur-Ballade« den Ruf eines »halben Virtuosen« erworben hatten; eine keineswegs kleine Gruppe, gut zu verwenden zur Ausfüllung der Unterhaltungspause nach einem üppigen Diner, aber wertlos für die Erfassung des Sinnes des Musizierens.
Unmittelbar im Zusammenhang mit dieser Gruppe und ihrer Geschmacksrichtung steht die schwere Verantwortung, welche die klavierspielenden Künstler an dem Zusammenbruch des häuslichen Musizierens tragen. Der ungeheure Aufschwung des Konzertlebens in den letzten Vorkriegsjahren hatte das musikliebende Publikum von selbst daran gewöhnt, sich sein ganzes *Musikwissen* aus dem Konzertsaal zu holen. Kein Wunder also, daß die musikalische Geschmacksbildung vom Konzertsaal her in schärfster Weise beeinflußt wurde, daß die Wertschätzung eines Kunstwerks von seiner Wertschätzung im öffentlichen Konzertbetrieb abhing, daß also als Endziel eines Klavierstudiums die Hoffnung glänzte, auch einmal wenigstens einige der Standardwerke der Literatur spielen zu können, während all das, was »vorher« gespielt werden mußte, als lästige Etappe auf dem Weg zu diesem erstrebten Ziel angesehen und nicht um seiner selbst willen genossen wurde. Was haben

jedoch die Pianisten dafür getan, um die ungeheure Fülle der herrlichen Hausmusikliteratur dem Publikum in mustergültiger Weise vorzuführen und sie dadurch ihrem Herzen näher zu bringen? Mit verschwindenden Ausnahmen spielten und spielen leider auch heute noch fast alle Pianisten das berühmte »Einheitsprogramm«: eine Bachnummer (meist eine Orgelübertragung), dann eine große Beethoven-Sonate (Waldstein-Apassionata) bzw. Brahms' Händel-Variationen, dann eine Konzession an die Moderne, zum Schluß: Sinfonische Etüden von Schumann oder die Chopin-Gruppe mit einer großen Ballade oder Polonäse als Höhepunkt. Da also der Dilettant im Konzertsaal nur Werke zu hören bekam, denen er mit seiner bescheidenen Fertigkeit nicht mehr gerecht werden konnte, so mußte es ihm als mindere Kunstbetätigung gelten, sich zu Hause mit einer anderen Literatur zu begnügen, von der er zumeist nur dasjenige kannte, was er selbst als Kind mit Widerwillen geübt hatte, so daß Begriffe wie »Haydn-Sonaten«, »Lieder ohne Worte« Erinnerungen schrecklichster Art heraufbeschworen. Wie sollte es ihm da noch als erstrebenswert erscheinen, ein Stück wie »erster Verlust« von Schumann oder eine »Invention« von Bach oder die »Sonate facile« von Mozart in vollendeter Weise darzustellen, wenn er diese Stücke nie von einem Künstler vorgeführt erhielt, wenn also ihre Beherrschung von vornherein als *zweitrangig* erscheinen mußte? *Hat doch schon der Begriff »Hausmusik« für viele etwas stark Einschränkendes, nicht nur an technischen Ansprüchen, sondern auch an musikalischer Schönheit!* Es ist eine schwere Versündigung am musikalischen Kulturgut, welche die Künstler dank dem allgemeinen Wettrennen, ihre lieben Kollegen technisch zu übertrumpfen und eine Chopin-Etüde »noch schneller« spielen zu können, begangen haben, eine Sünde, die sich jetzt, wo der musikalische Nachwuchs zu verschwinden droht, doppelt bitter rächt. Wie soll nun dem so gänzlich verbildeten Publikum auf einmal klar gemacht werden, daß es nicht eines jahrelangen, mühseligen Studiums bedarf, um dann endlich Genüsse von seiner Arbeit zu beziehen, sondern daß schon im ersten Stadium der technischen Arbeit wertvollstes musikalisches Gut vorhanden ist, das die aufgewendete Mühe aufs reichlichste lohnt!

Es mußte soweit ausgeholt werden, um nur die wichtigsten Ursachen des Überdrusses am Klavier, dessen Vorhandensein in weitesten Kreisen des musikliebenden Publikums nicht zu leugnen ist, aufzudecken. Wenn ich dennoch die Frage, ob das Klavier in Zukunft trotz Radio und Grammophon noch eine bedeutungsvolle Rolle spielen wird, ganz uneingeschränkt mit »*Ja*!« beantworte, so ist dies mehr als der fromme Wunsch eines Interessenten, der zu sein ich mich ja nicht zu schämen brauche, sondern die felsenfeste Überzeugung von der Unentbehrlichkeit des Klaviers für jede musikalische Erziehung. Dank seiner überragenden Literaturfülle, dank der Möglichkeit, auf ihm die Vorbereitungsarbeit für jeden anderen Literaturzweig, insbe-

sondere für die Orchester-, Kammermusik- und Opernliteratur zu leisten, ist es einfach selbstverständlich, daß jeder musiktreibende Mensch sich mit dem Klavier auseinandersetzen muß, und je mehr die Erkenntnis sich durchsetzen wird, daß *Musiktreiben* ein *Bildungsideal* ist, an dem *Herz* und *Verstand* in *gleicher* Weise beteiligt sind, um so mehr wird die Erkenntnis von der Bedeutung, ja Notwendigkeit des Klavierstudiums auch für jeden Sänger oder Geiger sich durchsetzen.

Voraussetzung dafür ist allerdings, daß aus den bisher gemachten Fehlern die nötigen Erkenntnisse und Folgerungen gezogen werden. Die neuzeitliche Pädagogik hat hier den Anfang bereits gemacht, und auch der Staat hat für die musikalische Erziehung in den Schulen durch die völlige Umwandlung des »*Gesangs*unterrichts« in einen »*Musik*unterricht« das Seinige getan, um für die junge Generation die Grundlagen für eine völlig neuartige »*Musikpflege*« zu schaffen, für ein Musizieren, das nicht in der Ausbildung einer rein instrumentalen Technik, sondern in der neugeweckten Fähigkeit, Musik *auf dem Wege des Verstehens wirklich innerlich zu erleben*, seinen Endzweck sieht. Die ungeheure Bedeutung dieser Reform für das gesamte Musikleben unseres Volkes wird sich natürlich erst in einer Reihe von Jahren auswirken können, vor allem, wenn der Staat sich nicht mehr aus finanziellen Gründen gezwungen sehen wird, sein eigenes Reformwerk durch Beschneidung der für Musikunterricht vorgesehenen Stundenzahlen selbst zu sabotieren.

Der private Musikunterricht beschreitet gegenwärtig ebenfalls neue Bahnen. Vorbei ist es mit dem mechanischen Anfangsunterricht im Klavierspiel, der unter alleiniger Setzung technischer Ziele über langweilige Fingerübungen und Etüden erst allmählich zum Spielen ernst zu nehmender Stücke vordringt. Immer mehr setzt sich gerade beim Anfangsunterricht für Kinder die Erkenntnis durch, daß das Klavier nicht geeignet ist, dem Kinde das *erste* musikalische Erlebnis zu bieten, sondern daß auf dem Wege über gemeinsames Singen und Spielen erst das Interesse, dann das Ohr des Kindes geweckt werden muß, bis dann das Klavierspiel als selbständige Fortsetzung der spielerisch erworbenen musikalischen Elementarkenntnisse an die Reihe kommt. Auch auf den *Erwachsenen* braucht jetzt nicht mehr die Abneigung gegen die kindischen Anfangsstücke oder die Furcht, die Hand wäre schon zu steif, um überhaupt noch das Klavierspiel lohnend zu machen, abschreckend zu wirken. Auch für ihn hat der Musikunterricht neue Methoden, um ihn sofort durch geistiges Interessenehmen am musikalischen Stoff derart zu fesseln, daß auch ihm die ersten technischen Kenntnisse gleichsam »spielend« zufallen. Dementsprechend ist die *Musiktheorie* heute nicht mehr ein abseitiger Zweig nur für besonders Musikalische, sondern ein organischer, unentbehrlicher Teil der musikalischen Gesamterziehung geworden. Gerade diese Erziehung zum »*sich in der Musik zu Hause fühlen*« ist die beste Bürgschaft dafür, daß das Klavier seine zentrale Stellung im Musikleben nicht nur

behaupten, sondern immer mehr festigen wird. Das schönste an dieser musikalischen Erneuerungsbewegung ist der Einfluß, den sie auf die musikalische Geschmacksbildung und Literaturkenntnis genommen hat. Die einseitige Bevorzugung des 19. Jahrhunderts ist einer gründlichen Durchforschung der älteren Literatur gewichen; eine unendliche Fülle brachliegenden Materials edelster Hausmusikliteratur ist dabei zutage gefördert worden und zeigt unserer heutigen Generation, um wieviel planvoller früher die Komponisten *Gebrauchsmusik* für den Amateur geliefert haben. Der Anmut etwa der Stücke in Bachs »Notenbüchlein« oder Kaspar Ferdinand Fischers »Suiten«, Telemanns »Fantasien« und »Menuetten«, Reichardts »Sing- und Spielstücken«, Ph. Em. Bachs »Stücken für Anfänger« läßt sich aus dem 19. Jahrhundert kaum gleichwertiges Material an die Seite stellen; um so erfreulicher, daß unsere jüngste Komponistengeneration die Bedeutung der Haus- und Gebrauchsmusik erkannt und mit Erfolg hier anzuknüpfen versucht hat.

Dem konzertierenden Künstler erwächst nun die höchst wichtige Aufgabe, hier beispielgebend und erzieherisch wirkend voranzugehen und die bedeutendsten Werke der älteren und neuesten Literatur zur Diskussion zu stellen, bis auch sie Allgemeingut des musizierenden Volks geworden sind. Er wird dies um so lieber tun können, als er damit das Seinige dazu beiträgt, um die scheinbar hoffnungslose Entfernung zwischen Künstler und Dilettanten zu mildern. Damit wird er den Wunsch, ihm nachzueifern, in ganz anderer Weise zu wecken vermögen, als wenn er das Artistische seiner Kunst als Hauptsache in den Vordergrund schiebt.

Eine wichtige Aufgabe fällt jedoch auch den Klavierfabriken zu. Es ist kein Zweifel, daß für unser verarmtes Volk die Klaviere heute viel zu teuer sind. Die gegenwärtige Konstruktion des Klaviers scheint eine wirklich wesentliche Verbilligung seiner Herstellung nicht zu ermöglichen. Anderseits hat man den Eindruck, als ob die augenblickliche Form des Klaviers für so ideal gehalten wird, daß an ihm nichts mehr zu ändern wäre, denn seit einigen Jahrzehnten hat das Experimentieren im Klavierbau, abgesehen von der Beschreitung neuer Seitenwege, wie Vierteltonklavier, Doppelklaviatur, Elektroklavier, fast ganz aufgehört. Es ist dies um so bedauerlicher, als die Entwicklung, die der Klavierbau in den Jahren 1820 bis 1890 genommen hat (seitdem hat sich nichts Wesentliches mehr geändert), völlig einseitig auf die Entfaltung einer immer größeren Klang*fülle* bedacht gewesen ist, was nur auf Kosten der Qualität des »piano«-Tons erreicht werden konnte. Heute ist es auf dem Klavier viel leichter, »laut« als »leise« zu spielen; völlig sinnlos ist es, daß in einem kleinen Zimmer ein Instrument steht, das auch einen großen Konzertsaal zu füllen vermag. Wofür sind diese Instrumente eigentlich bestimmt, wieviele Kompositionen gibt es tatsächlich, die an Wirkung verlieren, wenn sie das *fff*-Gedonner eines großen Flügels entbehren müssen?

Man vergesse nicht, daß weder ein Beethoven noch ein Chopin je das äußerste *ff* eines modernen Flügels zur Verfügung hatten; erst Liszt in den letzten Jahren seines Lebens hat mit diesen Klangmassen rechnen dürfen. Was der Flügel jedoch gegen früher an selbstverständlicher Kultur des »piano«-Tons verloren hat, wird nur demjenigen klar werden, der gute Tafelklaviere etwa von 1830 gehört oder gespielt hat. Unbedingt wird es nötig sein, nach der Seite der Veredelung des »piano«-Klanges, selbst wenn dies auf Kosten des »forte«-Tones nur möglich sein sollte, erneut zu experimentieren. Möglichkeiten dazu gibt es, muß es geben. Was soll man dazu sagen, daß in der Berliner Staatlichen Instrumentensammlung ein »Piano-console«*) steht, ein Pianino vom Jahre 1839, von *Pape* gebaut, einen Meter hoch, nicht kreuzsaitig, das an Tonschönheit mit allen modernen Pianinos den Wettkampf aufnehmen kann! Hier ist ein Musterinstrument vorhanden, das für ungleich billigeres Geld gebaut werden kann. Sicher wird es nötig sein, Widerstände im kaufenden Publikum zu überwinden, das einen Tonumfang von 88 Tasten, und Kreuzsaiten für die ersten an ein Klavier zu stellenden Erfordernisse hält; Aufklärungsarbeit wird den neuen Instrumententyp dem Publikum erst mundgerecht machen müssen. Diejenige Firma jedoch, der es zuerst gelingt, das »*Volksklavier der Zukunft*« zu schaffen, hat das Rennen gewonnen. Warum wollen die Klavierfabriken, die doch schließlich mit am meisten daran interessiert sind, daß das Klavier in der Hausmusik der Zukunft eine bedeutungsvolle Rolle spielt, hier nicht die Initiative ergreifen?

WIEDERBELEBUNG DER HAUSMUSIK

VON

LUDWIG MISCH-BERLIN

Vor dem Krieg hatten wir eine blühende Hausmusik. Sie konzentrierte sich zwar mehr und mehr auf das Klavierspiel; die häusliche Kammermusikpflege war — wenigstens in der Großstadt infolge der wachsenden Verkehrsschwierigkeiten — im Schwinden begriffen. Neben dem Klavier kamen höchstens noch Geige und Gesang, allenfalls Violoncello, vereinzelt Flöte, in Frage. Die einseitige Bevorzugung des Klaviers war unter manchem Gesichtspunkt zu bedauern, aber auf der andern Seite von gar nicht abzuschätzendem ideellen Nutzen. Denn das Klavier ist das einzige Hausinstrument, das dem auf sich allein Angewiesenen ermöglicht, sich ein vollständiges Bild musikalischer Kunstwerke zu verschaffen. Die Bedeutung des Klaviers liegt nicht nur in einer unermeßlich reichen Spezialliteratur; durch seine »neutrale« Klangfarbe ist es außerdem (im Gegensatz etwa zum Harmonium, dem andern in Frage kommenden »Akkordinstrument« der Hausmusik) geeignet,

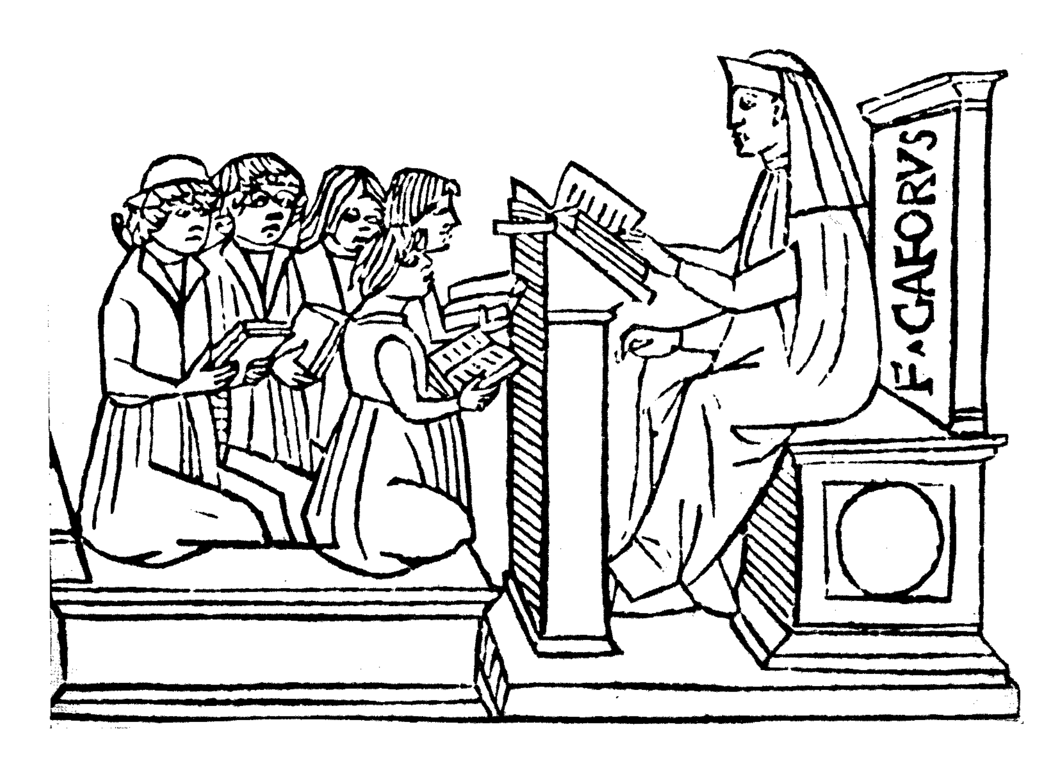
*) Siehe die Abbildung.

sozusagen in Schwarz-Weiß-Reproduktion auch Kammer- und Orchestermusik wiederzugeben und zusammenhängende Eindrücke von Oper und Oratorium zu vermitteln. Was eine Vorbereitung am Klavier für das Verständnis der im Konzert zum erstenmal zu hörenden Werke und für die nachträgliche Wiederauffrischung und Vertiefung des Gehörten bedeutet, weiß jeder, der Klavier spielt. Besonders vierhändige Übertragungen bilden eine zwar nicht dem Partiturleser genügende, wohl aber für den Laien höchst wertvolle Einführung in Orchester- und Kammermusikwerke, die original zu hören dem Musikfreund nur von Zeit zu Zeit möglich ist.

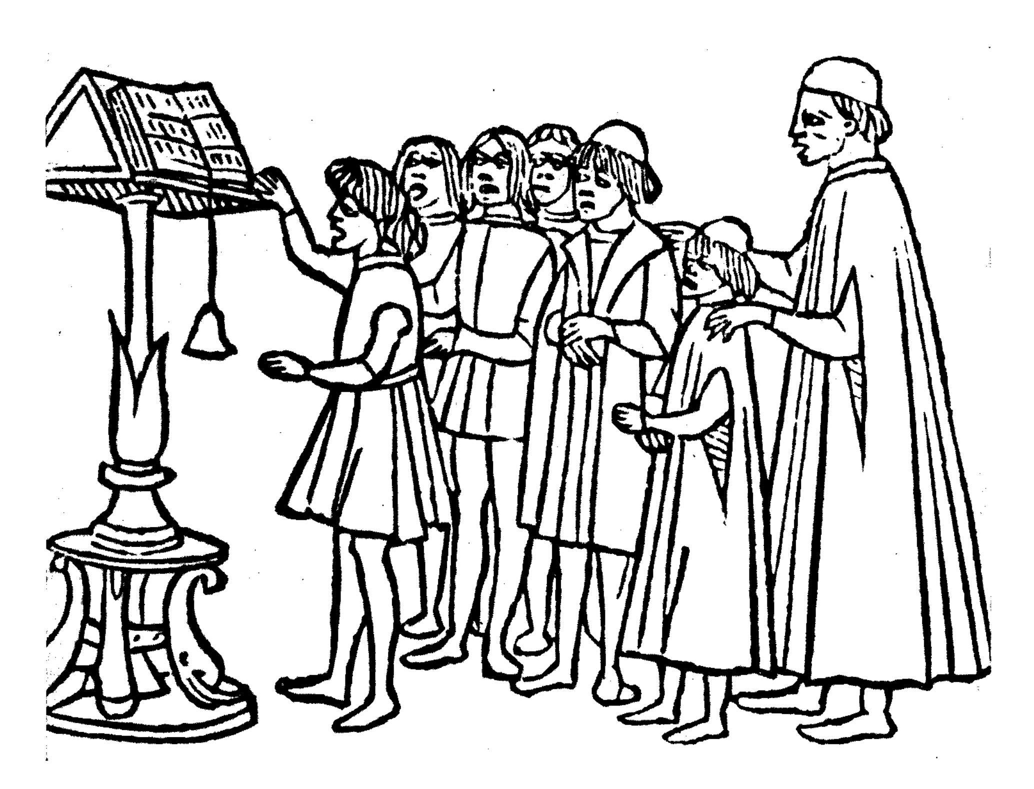
Gewisse Einwände hat man schon in der Vorkriegszeit und neuerdings mit verstärkter Betonung gegen das Klavier erhoben: es fördere durch seine »feste Intonation« nicht genügend die Entwicklung des Gehörs, und es tauge nicht für polyphone Musik. Wirklich ist der Geiger oder Sänger im Stadium des Lernens auf eine feinere Arbeit des Gehörs angewiesen als der Klavierspieler; aber auch nur im Stadium des Lernens. Der fertige Geiger, der fertige Sänger arbeitet bei der Intonation genau wie der Pianist mit der »Muskelempfindung«. Es wäre schlimm, wenn sich der Geiger nicht auf seine »Grifftechnik«, der Sänger nicht auf die mechanische Arbeit von Nerven und Muskeln verlassen könnte, um seine Tonvorstellungen zu verwirklichen; nur in besonderen — durch Temperaturverhältnisse bedingten — Fällen werden Korrekturen durch das Gehör erforderlich sein. Polyphones Spiel ist bekanntlich auch auf dem Klavier möglich, wenn auch nicht in der differenzierten »Stimmigkeit« wie auf der Orgel oder im Ensemble verschiedener Instrumente. Im übrigen ist die polyphone Musik ja auch nicht die einzige Art wertvoller Musik. Das Körnchen Wahrheit, das in den Einwänden steckt, fällt also kaum ins Gewicht gegenüber den erwähnten Werten des Klaviers.

Klavierspiel und Gesang sind auch heute noch nicht ganz in Privathäusern verstummt. Der Unterschied gegen die Vorkriegszeit liegt aber darin, daß die Ausübung nicht mehr um ihrer selbst willen erfolgt, sondern meist nur in Fällen, wo irgendeine Hoffnung auf berufliche Ausnützung begründet scheint. Ehemals galt ein gewisses Maß musikalischer Ausbildung in den Kreisen, die Anspruch auf Bildung erhoben, schlechthin als Bestandteil der allgemeinen Bildung. Diese Anschauung mag oft genug nur Stümperei und Snobismus gezeitigt haben; daß Musizieren zum »guten Ton« gehörte, bewies aber jedenfalls die Wertschätzung der Musik und bewirkte, daß breiteste Kreise mit Musik in unmittelbare Berührung kamen. Man soll darum die klavierspielende »höhere Tochter« von ehedem nicht allzusehr schmähen; wenn sie auch manchen Nachbarn zur Verzweiflung gebracht hat, so stellte sie doch die Personifikation jener wertvollen Tradition dar, der das Dasein einer musikverständigen, die öffentliche Musikpflege tragenden Volksschicht zu danken war.

Mit der Zerreibung des »Mittelstandes« ist diese Tradition vernichtet. Der



Unterricht in der Musiktheorie



Unterricht in der praktischen Musik

(Aus Georg Schünemann, Geschichte der deutschen Schulmusik. Band II: Tafelband. Mit besonderer Genehmigung der Firma Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig. Nachdruck verboten.)



DER CANTOR

(Aus Georg Schünemann, Geschichte der deutschen Schulmusik. Band II: Tafelband.
Mit besonderer Genehmigung der Firma Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig. Nachdruck verboten.)



Eine Geigenmacherwerkstätte der Markneukirchener Hausindustrie

(Zur Verfügung gestellt von Johannes Adler, Markneukirchen.)

Mensch der Nachkriegszeit, besonders der Großstädter, ist durch die Härte des Daseinskampfes, durch das ins Amerikanische gesteigerte Arbeitstempo so erschöpft, daß er in seinen kurzen Erholungspausen selten die Energie aufbringt, sich mit Dingen zu beschäftigen, die irgendeine Art geistiger Anstrengung erfordern: also etwa ein Instrument zu erlernen oder, wenn er es als Kind erlernt hat, durch Üben die Spielfähigkeit zu erhalten. Außerdem vertragen sich Ausgaben für Musikunterricht meist nicht mehr mit dem gedrückten Standard der Lebenshaltung, und gar die Kosten für Neuanschaffung von Instrumenten, besonders von Klavieren, sind den meisten Menschen im heutigen Deutschland unerschwinglich geworden.

Zu diesen rein materiellen Erschwerungen einer privaten Musikpflege treten noch psychologische Momente: Führt wirtschaftliche Not zunächst zur Vernichtung von Kultur*formen*, so beeinflußt sie allmählich auch die *Gesinnung*. Für dieses zweite Stadium der Kulturkrise sind in Deutschland schon ernsthafte Anzeichen vorhanden. Nicht nur die Pflege, sondern auch die Schätzung geistiger Werte geht mehr und mehr verloren; es genügt, an das Überhandnehmen des Sports, an das Sich-Zufriedengeben mit pekuniär und geistig billigen Ablenkungen, wie sie namentlich das Kino liefert, zu erinnern. Charakteristisch für die geistige Ermattung des heutigen Großstadtmenschen und sein Bedürfnis nach Stimulantien ist es, daß sogar die kitschige und primitive Romantik, die der Kleinbürger in der Operette suchte, von der nur auf äußerliche Sinnesreize gestellten Revue verdrängt worden ist.

Gegen die drohende Verödung des Musiklebens hat man auf verschiedenen Wegen Abhilfe zu schaffen gesucht: Die preußische Schulmusikreform und die Verordnungen zur Beaufsichtigung oder Regelung des privaten Musikunterrichts sind die Maßnahmen, mit denen der Staat einzugreifen sucht. Leider wird die praktische Auswirkung der Schulmusikreform stark behindert durch Mangel an den nötigen finanziellen Mitteln. Und die Erlasse über den privaten Musikunterricht haben vielfach durch methodische Fehlgriffe, unvollkommene Verwaltungskonstruktionen und verfassungsrechtlich bedenkliche Eingriffe ins Privatleben gerade die ernsthaftesten und verantwortungsbewußten Musikpädagogen von einer Mitarbeit abgeschreckt.

Weiter wäre die Jugendbewegung zu nennen. Richtig war ihr Ausgangspunkt: Auch beim Fehlen von Instrumenten und Mitteln für Musikunterricht zum Musizieren anzuregen. Aber leider wurde verkannt, daß die hierbei entstehende primitive Art der Musikbetätigung nur einen Not-Ersatz beziehungsweise eine Hinführung zu ernsthafterer Beschäftigung mit Musik bedeuten konnte. Geradezu verhängnisvoll wirkte sich aus, daß die Jugendbewegung in maßloser Überschätzung ihrer Arbeit die eignen Leistungen (Laienmusik) gegen künstlerisches Musizieren ausspielte und damit ebenso den Willen zum Lernen unterminierte wie dem »Konzertmarkt« einen großen Teil seiner »Abnehmerschaft« entzog; daß sie ferner das »Gemeinschaftserlebnis« der-

artig überbetonte, daß damit das individuelle Erlebnis des für sich allein Musizierenden fast verächtlich gemacht wurde; und endlich, daß sie mit der einseitigen Propagierung einer ihrer Musikbetätigung allein zugänglichen Literatur zugleich die lebendigste und großartigste Leistung der deutschen Musik, die Kunst der Klassiker und Romantiker, in Verruf brachte.
Bevor die Frage aufgeworfen werden darf, ob und wie die Hausmusik unter den gegenwärtigen Verhältnissen wiederbelebt werden kann, ist noch ein Problem von ungeheurer Wichtigkeit zu betrachten: Rundfunk und Schallplatte. Mit beiden Arten der musikalischen Reproduktion wird in einem früher auch in den kühnsten Träumen nicht geahnten Maße Musik ins Haus getragen. Man hat vielfach dem Rundfunk Schuld gegeben an dem Rückgang des Konzertlebens und der Hausmusik. Dieser Vorwurf beruht zur Hauptsache aber auf dem alten Denkirrtum Post hoc, ergo propter hoc. Ob Rundfunk und Schallplatte, wenn einmal vollkommene Lebensechtheit der musikalischen Reproduktion erreicht werden sollte, dem Konzertleben beziehungsweise dem lebendigen Musizieren ernsthaften Abbruch tun werden, ist eine Frage, auf die heute noch niemand Antwort zu geben vermag. Vorläufig werden Rundfunk und Schallplatte von denen, die nach Begabung und Erziehung Träger wirklicher musikalischer Kultur sein können, nur als ein Ersatz unmittelbarer musikalischer Eindrücke gewertet. Begünstigt wurde der erwähnte Denkirrtum dadurch, daß das Aufkommen des Rundfunks gerade in eine Zeit fiel, in der Wirtschaftskatastrophen die öffentliche und private Musikpflege erschütterten: so konnte der Eindruck entstehen, daß der Rundfunk andere Arten der Musikpflege verdrängte. Richtiger urteilt man wohl, wenn man das Erscheinen des Rundfunks in dieser Situation als eine Art Nothilfe zur Vertretung der abgedrosselten Hausmusik anspricht.
Wirklich könnte der Rundfunk (aus pekuniären Gründen kommt dafür die Schallplatte einstweilen weniger in Frage) dem Privathaus trotz vorläufig noch nicht erreichter Echtheit des Klangbilds etwas von der »musikalischen Atmosphäre« geben, die früher nur durch Selbstmusizieren erreicht wurde. Dazu wäre allerdings nötig, daß der Rundfunkhörer sich nicht von der neuen technischen Erfindung beherrschen läßt, sondern sie bewußt in den Dienst einer künstlerischen Gesinnung stellt: wo noch der Hauptspaß darin gesucht wird, innerhalb einer Minute von Berlin aus Rom, Moskau und New York zu hören, kann von einer künstlerischen Auswertung des Rundfunks natürlich nicht die Rede sein.
Da der Rundfunk die Möglichkeit bietet, eine planmäßig, nach künstlerischen und musikerziehlichen Gesichtspunkten ausgewählte »Musik im Hause« zu haben, drängt sich die Frage auf, ob diese Musik im Hause etwa berufen ist, die Hausmusik der Zukunft zu werden. Jeder, der selbst musiziert, wird diese Frage mit einem unbedingten Nein beantworten. So wertvoll Musikhören ist, *unvergleichlich wertvoller bleibt die eigne musikalische Betätigung.* Wir wollen

diese Erkenntnis nicht verfälschen, indem wir die Redensarten von der Pflege des »Schöpferischen« im Menschen aufgreifen, wir wollen den vielmißbrauchten Begriff des Schöpferischen ehrfurchtsvoll aufsparen für die Äußerungen des wirklich Schaffenden, des Genies.

Rundfunkmusik kann also eine noch gar nicht abzuschätzende Bedeutung für die Verbreiterung der musikalischen Kultur erlangen; zur Vertiefung der Kultur wird sie immer der Ergänzung durch eignes Musizieren bedürfen. Im übrigen ist die Lust am eignen Musizieren so triebhaft natürlich, daß sie nur durch so starken Zwang, wie ihn etwa die augenblickliche Wirtschaftsnot ausübt, unterbunden werden kann. Man dürfte also voraussagen: Sobald die wirtschaftliche Lage sich bessert, wird die Hausmusik von selbst wieder aufleben. Nur — bis dahin kann soviel an noch vorhandenen Kulturwerten verschüttet werden, kann der Geschmack so verflachen und verrohen, kann der Maßstab für Kunst so verfälscht werden, daß bei dem (vorläufig noch nicht abzusehenden) Zeitpunkt eines von selbst erfolgenden Aufbaus von vorn angefangen werden müßte. Und dieser Gefahr gilt es vorzubeugen.

Vor allem muß das Bewußtsein vom Wert der Hausmusik im Sinne eignen Musizierens erhalten bleiben, mit allen denkbaren Mitteln gefördert werden. Dafür kommt in Frage in erster Linie — schon wegen seines fast unbegrenzten Aktionsradius — der Rundfunk selbst, der tatsächlich bereits mit einer Propaganda für die Hausmusik begonnen hat. Ferner die Schule: Hier kommt alles auf die »Methode« an; sie sollte weniger darauf gerichtet sein, unterschiedslos die Gesamtheit der Jugend zu »erfassen«, als den Begabten, wirklich Bildungsfähigen den Weg zu weisen. (Die moderne Irrlehre »Jeder ist musikalisch« und kann und muß zur Musik geführt werden, hat schon viel Schaden angerichtet.)

Was für den Augenblick mit praktischer Wirkung ausgerichtet werden kann, wird von seiten der musikpädagogischen Organisationen, die an der Existenz der Hausmusik ein eignes lebenswichtiges Interesse haben, ohnehin geschehen. Zur Unterstützung der ernsthaften Musikpädagogen ebenso wie zur Entwirrung der Begriffe von musikalischer Kultur muß den Auswüchsen der Jugendbewegung endlich mit aller Entschiedenheit entgegengetreten werden. Auch ein Appell an den Staat in dieser Angelegenheit wäre dringend am Platz. Solange Lieder mit Lautengeklimper und Kanon-Singen in breitesten Volkskreisen als das A und O neuzeitlicher Musikpflege gelten, fehlt ein Teil der geistigen Voraussetzungen für eine Wiederbelebung der abgedrosselten Hausmusik.

Auch die Instrumentenindustrie, insbesondere die Klavierindustrie, wird von sich aus schon das Mögliche tun. Man hört von der bevorstehenden Einführung eines neuen Klaviertyps, der bei kleinerem Umfang und geringerer Klangstärke zu einem wesentlich billigeren Preis abgegeben werden kann. Das Vorhandensein eines solchen Instrumentes, das berufen wäre, die ehemalige Rolle des Clavichords zu übernehmen, könnte ein starker Hebel zur Wiederankurbelung der Hausmusik werden.

... AND HIS BOYS

DAS MODERNE ORCHESTER UND SEINE MUSIK

VON

ALFRED BARESEL-LEIPZIG

Jack Hylton and his boys garantieren heute den stärksten Auftrieb an Publikum. Außersichsein, ekstatische Beifallsschreie, wie beim spanischen Stierkampf, beim internationalen Sechstagerennen. Man mag dies dem Sportgeist der akrobatischen boys zuschreiben — daß auch Musik dabei ist, wird niemand leugnen.

Dem großen Publikum überhaupt, dem Musikpublikum wenigstens in seinen Entspannungsstunden, gilt der »*boy*« als der moderne Orchestermusiker. Man feiert in ihm den männlichen »flapper«, nachdem das Geschlecht der »zweiten Geiger« im unentwegten Nachschlagen des Wiener Walzers (— zwei, drei, — zwei, drei) in Ehren ergraut ist. Der boy ist die natürliche Reaktion auf den Musikerbeamten, wie ihn die Nachkriegszeit schuf, der boy verkörpert die Sehnsucht nach dem ungebundenen, bohèmehaften Musikanten. Er ist die Wiedergeburt des akrobatischen Paganini im modernen Künstlerkollektiv, in der »demokratischen« Musiziergemeinschaft, die wir mit dem nichtssagenden Verlegenheitsnamen »Jazz« bezeichnen.

Jazz ist keine neue Musik, sondern eine *neue Musizieridee*. Sie erntete die Früchte einer Orchesterrevolution, die bei der ernsten Musik begann, aber hier nicht eigentlich zum Siege gelangte. Sie ist gekennzeichnet etwa durch die Kammersinfonie eines Schönberg für fünfzehn Soloinstrumente, gegenüber der Sinfonie der »Tausend« eines Mahler. Die Parallelen dazu boten, natürlich nur von außen gesehen, das »vollbesetzte Ballorchester unter persönlicher Leitung des Herrn Obermusikmeisters« — und die führerlose »Jazzband«.

Nämlich: nachdem der Klang, in der Neuzeit das wichtigste Element der Musik, durch Massierung nicht mehr zu bereichern war, wurde er durch Aufteilung auf *solistische Spieler* neu entdeckt. Die Gruppen gleichartiger Instrumente in den Riesenorchestern wichen einzelnen Virtuosen, an Stelle des Klangrausches trat wieder das Linienspiel.

Die Kammersinfonie im Konzertsaal setzte sich, wie gesagt, nicht eigentlich durch. Und zwar aus Mangel an Milieu. Denn das repräsentative Abonnementskonzert verlangte nach wie vor große, repräsentative Werke. (Das Leipziger Gewandhaus konnte sich unter zwanzig Abonnementskonzerten einen einzigen Kammerkonzertabend leisten.) Wohl aber setzte sich die Jazzband durch, oder vielmehr: jenes *Gebrauchsorchester*, das aus der Jazzband hervorwuchs. Man begegnet ihm heute überall, wo Musik ohne repräsentative Wirkungen »gebraucht« wird. Die Rundfunksender, Schauspielbühnen, der

Tonfilm, die Operettentheater arbeiten mit diesem Orchester, auch in der Oper wurde es bereits verwendet (Weill, Krenek). Man kann es daher mit einigem Rechte das moderne Orchester nennen.
Das auffälligste Merkmal ist der *Wegfall des Streichkörpers*. Eine einzige Violine ist übriggeblieben, die Geigen »schluchzen« nicht mehr, der breite Streicherton ist nicht mehr da, das weich anwachsende Orchestercrescendo ist nicht mehr möglich.
Dies freilich basiert nicht auf Notverordnungen, sondern entspringt der mehr solistischen, kammermusikalischen Musizieridee des Jazz — und rechtfertigt nicht den Abbau auch nur einer einzigen Geige bei einer Bruckner-Sinfonie oder Wagner-Oper. (Anmerkung für Stadtverordnete.)
Das Instrumentarium des neuen Gebrauchsorchesters ist darum aber nicht etwa klein, es kann im Gegenteil vierzig bis fünfzig verschiedene Instrumente aufweisen, also mehr als das größte Sinfonieorchester. Paul Whiteman brauchte zur Betätigung dieser Instrumente nur dreiundzwanzig Spieler, während die großen Sinfonieorchester sich bekanntlich um die Hundertzahl der Mitwirkenden herum bewegen. Der Klangreiz des Jazzorchesters liegt demnach im *Nacheinander des Klanges* verschiedener Instrumente, im fortwährenden Wechsel der Instrumentalfarbe. Eine Melodie (die an sich höchst belanglos sein kann, wie dies bei »Schlagern« ja meistens der Fall ist) wird dem Publikum wie ein Mannequin in immer wieder wechselnder Gewandung vorgeführt.
Das »Umkleiden« einer Melodie geschieht aber nicht allein klanglich, sondern vor allem auch *rhythmisch*. Und zwar tritt der Rhythmus beim Jazzorchester dermaßen als Eigengröße in Erscheinung, daß sich das Musizieren hier vollständig von den Gesetzen der sonstigen Orchestermusik emanzipiert. Beim Sinfonieorchester ist der Rhythmus Diener einer tondichterischen Idee (Sinfonische Dichtung), zum mindesten Diener einer musikalischen Idee (Sinfonie), und alle Spieler sind an der Darstellung des Rhythmus beteiligt. Die komplizierteste Rhythmik kann vom Hörer erfaßt werden, da die Musik in Takte eingeordnet ist, an deren Schwerpunkten immer wieder einmal die Rhythmik des gesamten Orchesters zusammengefaßt ist.
Ganz anders bei der sogenannten Jazzmusik. Ihrem Ursprung nach kennt sie überhaupt *keine Takte* im europäischen Sinne, sondern ihr Rhythmus war zunächst an den rein motorischen Trommelschlägen exotischer Naturvölker orientiert. Zur Darstellung dieses gleichförmigen Rhythmus (der keine Schwerpunkte kennt), bedarf das Jazzorchester einer besonderen *rhythmischen Gruppe*. Sie weist durchgehend betätigtes Schlagzeug auf, nahm vor allem das Klavier, das seit Haydns Zeiten aus dem Orchester verschwunden war, wieder hinein und gebraucht es, ähnlich wie das alte Cembalo, als akkordisches Schlaginstrument. Ferner benutzt diese rhythmische Gruppe das Banjo, eine afrikanische Gitarre, die mit ihrem Fellresonanzboden klanglich zwischen Zupfinstrument und Trommel steht. Endlich wird noch der »Schlagbaß« als

rhythmisches Instrument benutzt: ein gewöhnlicher Streichbaß, der aber nicht mit dem Bogen angestrichen, sondern mit der Hand angeschlagen wird. Diese rhythmische Gruppe ist verantwortlich für die Markierung aller Zählzeiten, denn ohne diese primitive rhythmische Unterlage wären die *rhythmischen Freiheiten*, die sich die *Melodie*instrumente gestatten, gar nicht verständlich. (So bringt der Jazz z. B. seine Synkopen auch auf leichten Zählzeiten an, was in der klassischen Musik niemals vorkommt, wie auch die lexikalische Deutung der Synkope hierdurch vollständig umgeworfen wird.)
Die *Melodieinstrumente* müssen nun in der Lage sein, ihre freiheitlichen, unserer Taktauffassung widerstrebenden Rhythmen scharf zu verdeutlichen, wozu am besten die Blechinstrumente geeignet sind, weniger die Holzinstrumente, gar nicht die Streichinstrumente. Das unentbehrlichste Instrument ist daher die Trompete, ungeachtet der Beliebtheit des Saxophons. Dieses selbst ist aber, obgleich seinem Wesen und seiner Einrichtung nach zu den Holzinstrumenten gehörend, durch seinen metallenen Klangkörper durchaus ins Bereich der Blechinstrumente eingerückt. (Daß das Saxophon ein Negerinstrument sei, wie man oft hört, ist nicht wahr. Es ist vielmehr das einzige unserer Orchesterinstrumente, das nachweislich in Europa erfunden wurde, nämlich in Paris um 1840; während die Posaune bekanntlich schon in Jericho geblasen wurde.)
Für die Musizieridee des Jazz, wie wir sie geschildert haben, ist nicht durchaus die Vielzahl von Instrumenten erforderlich, die Paul Whiteman, wie oben angegeben, verwendete. Das heutige Gebrauchsorchester ist vielmehr zur »klassischen« *Elf-Zahl* der Spieler zurückgekehrt und läßt von ihnen als Hauptinstrumente betätigen: Klavier, Schlagzeug, Banjo, Baß, zwei Trompeten, drei Saxophone, Posaune, Violine. Wie oft diese Instrumente mit anderen, verwandten während des Spiels ausgewechselt werden — was dem Klangreichtum zugute kommt — hängt von der Geschicklichkeit der Spieler ab. Der häufige Wechsel von Instrumenten sowie die rhythmische Beweglichkeit spielen ins Körperliche hinüber, so daß jetzt der akrobatische »boy« — der trotzdem ein sehr guter Musikant sein kann — begreiflich wird.
Es ist nicht zu leugnen, daß dieses neue Vielfarben-Orchester die *Instrumentenindustrie* sehr *angeregt* hat. 1930 wurden nach statistischen Angaben in der Welt über eine Million Saxophone gebaut, während früher das Instrument nur vereinzelt (in amerikanischen und französischen Militärkapellen) Verwendung fand. Das Arsenal der Schlaginstrumente wurde sehr bereichert, besonders durch Instrumente mit Tonhöhenunterscheidung: das alte Xylophon entwickelte sich schließlich zum modernen Vibraphon, dessen Resonanz durch Verwendung elektrischer Antriebskraft sehr erhöht wurde. Man kann sagen, daß die Klangwirkungen des heutigen Jazzorchesters gänzlich andere sind als die des Sinfonieorchesters, wobei aber alle Untugenden aus den Kindertagen des Jazz bereits abgestreift wurden.

Kann das neue Orchester nun jeder Art von Musik dienen? Nein. Seine *Musik* ist an einen betont rhythmischen Charakter gebunden, ohne den der Sinn des Orchesters hinfällig werden würde. Aber der rhythmische Charakter bezeichnet natürlich nicht nur Tanzmusik. Überall, wo belebende, festliche, auch illustrierende, karikierende Musik gebraucht wird, ist das neue Orchester durchaus am Platze. Lyrik ist möglich, Dramatik liegt fern. Das Kompositionsprinzip ist das der *Variation*, während thematische Entwicklung im Sinne der Sinfonie ausgeschlossen ist. Eine Jazzsinfonie ist nicht denkbar, wie ja auch die betont rhythmische Musik der alten Zeit der Sinfonie nur einen einzelnen Teil liefern konnte, das Menuett. Die große Form für rhythmisch betonte Stücke kann allein die *Suite* sein, und in der Tat ist ein Jack Hylton-Programm nichts anderes als eine geschickte Aneinanderreihung unterschiedlicher Stücke, unterschieden durch Tempo, Takt, Rhythmus — wie es bei der alten Suite auch der Fall war.

Darf man die *alten Tanzstücke*, die einen Bach und Haydn anregten, und die *neuen* in einem Atemzug nennen? Außer der Allemande war auch damals kein Tanz deutscher Abkunft dabei. Die Janitscharenmusik, der auch Mozart und Beethoven während der großen Türkenmode huldigten, kam ebensowenig aus dem Hochland der Musik wie der Csardas, der Liszt und Brahms begeisterte. Daß Foxtrott keine poesievolle Tanzbezeichnung ist, ist gewiß. Aber niemand denkt beim Spielen einer Bachschen Suite mehr daran, daß Gigue eigentlich Schinken heißt.

Man lobt die zierliche Anmut des alten Menuetts und rügt die Marschiermusik des Foxtrotts. Und doch ist die Musik in beiden Fällen Sittenspiegel, ist Ausdruck des Tanzes als eines erotischen Spiels. Rhythmus und Phrasierung der Menuettmusik sind Symbol der Verneigung, zum Hinweis auf den Busen der galanten Tänzerin, das Lauftempo des Foxtrotts nimmt Rücksicht auf das schreitende Frauenbein, das erst in einer emsiger lebenden Zeit in den Mittelpunkt des Interesses rückte. Aber schon sind wieder die Jalousien über die Frauenbeine gefallen, schon ist der Sinn des Foxtrotts vergessen. Schon entstanden so zierliche musikalische Gebilde wie jener Foxtrott, nach dem Teekanne und Teetasse in Ravels Oper »Zauberwort« tanzen!

DAS KLANGPROBLEM DER GEIGE UND SEINE LÖSUNG

VON

JOH. ZIEGLER-DRESDEN

Leiter der Meisterwerkstatt von Prof. F. J. Koch

Unter den Musikinstrumenten nehmen die Geige und ihre Schwesterinstrumente Bratsche, Cello und Kontrabaß insofern eine Sonderstellung ein, als sie seit Jahrhunderten in ihrem Bau unverändert geblieben sind. Alle Ver-

suche, durch Abänderung der Form eine Verbesserung ihrer klanglichen Eigenschaften zu erzielen, sind gescheitert, und es scheint, als ob die alten Meister mit der sogenannten klassischen Form die letzte Vollendung dieses akustischen Organismus intuitiv erreicht haben. Die direkten Vorläufer der Geigen waren die Gamben und Violen. Plötzlich taucht alsdann Mitte des 16. Jahrhunderts die klassische Form der Geige auf, ohne daß bisher eindeutig die Frage geklärt werden konnte, welcher Meister, Gaspar da Salo oder Tieffenbrucker, sie erstmalig angewandt hat. Italien und Deutschland streiten um den Ruhm, den Schöpfer der klassischen Geigenform hervorgebracht zu haben. Es ist aber kein Zweifel, daß Italien als das Land des klassischen Geigenbaus bezeichnet werden muß, selbst wenn der Ruhm, die erste Geige gebaut zu haben, einem Deutschen gebühren sollte, denn die größten Meister des Geigenbaus waren Italiener. Amati, Stradivarius, Guarnerius, diese drei Namen kennzeichnen neben vielen anderen eine Kunstepoche von nie wieder erreichter Höhe auf dem Gebiet des Geigenbaus. Und es ist sicher kein Zufall, daß Italien, das Land des bel canto, auch das Ursprungsland des Geigenbaus wurde und diese Kunst zur höchsten Vollendung führte.

Von allen Musikinstrumenten (abgesehen vom Saxophon, dessen Klang aber eher eine Karikatur als eine Nachbildung der menschlichen Stimme ist) kommt die Geige der menschlichen Stimme am nächsten und ist ihr nicht nur in der Klangfarbe, sondern auch in der unerhörten Modulationsfähigkeit so verwandt, daß sie von allen Musikinstrumenten die stärksten seelischen Wirkungen auszulösen vermag. Nur wer selbst von dem Klang einer schönen Geige bis ins Innerste ergriffen worden ist, hat ein Verständnis dafür, daß sonst ganz vernünftige Leute allen Ernstes von der Seele der Geige sprechen können. Spricht man aber jemals von der Seele eines Flügels, eines Fagotts oder einer Flöte? Nüchtern betrachtet ist natürlich auch die Geige, selbst in ihrer vollendetsten Form, ein seelenloser Resonator wie jedes andere Musikinstrument. Das Besondere der Geige liegt aber darin, daß mit den einfachsten Mitteln und dem geringsten Aufwand höchste Wirkung erzielt wird. Ein Wunder, wie von vielen Enthusiasten behauptet, ist die Geige nicht, aber eine geniale Schöpfung.

Die Blütezeit des italienischen Geigenbaus liegt in der zweiten Hälfte des XVII. und der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Dann folgt ein schneller Verfall. Der Grund hierfür ist vermutlich darin zu suchen, daß mit zunehmender Verbreitung bürgerlicher Musikausübung der Bedarf an Instrumenten so groß wurde, daß eine Art Industrialisierung Platz griff. Hierbei gerieten die bewährten handwerklichen Methoden des Geigenbaus in Vergessenheit, und man war später gezwungen, mühsam wieder den Weg zurück zur alten Tradition zu suchen.

Es zeigte sich nun, daß trotz sorgfältigster Kopie der alten Meister nicht die gleichen tonlichen Resultate zu erzielen waren, der edle typisch italienische

Klang war zunächst nicht wieder zu erreichen. Form, Wölbung und Stärken wurden bis auf Bruchteile von Millimetern genau kopiert, das Holz wurde den Originalen entsprechend ausgewählt, der Lack wurde täuschend nachgeahmt, der tonliche Erfolg aber blieb aus. Was war der Grund hierfür?
Zunächst glaubte man, daß das Alter oder Gespieltsein den alten italienischen Instrumenten ihre besonderen klanglichen Eigenschaften gegeben hätte. Das war aber ein Irrtum, denn sonst müßten alle Streichinstrumente (also auch die neuen) eine gleiche Tendenz bei längerer Benutzung zeigen. Das ist aber nicht der Fall. Auch die Theorie, daß im Lack das Geheimnis der altitalienischen Meister gelegen habe, ist nicht aufrecht zu erhalten, da die altitalienischen Instrumente durch Abnutzung des Lacks sich nicht tonlich verändern.
Schließlich tauchte noch die Vermutung auf, daß die Italiener durch Abstimmen des Eigentons von Decke und Boden auf ein bestimmtes harmonisches Intervall die besonderen tonlichen Qualitäten erzielt hätten. Die Erfahrung und die Logik widerlegt aber auch diese Theorie. Die Anhänger der Theorie haben ihr den bestechenden Namen »harmonische Abstimmung« gegeben, ohne daß diese Instrumente wesentlich bessere klangliche Eigenschaften besäßen als andere sorgfältig gebaute neue Meisterinstrumente. Würde sich diese Abstimmung im fertigen Instrument akustisch auswirken, so wäre das eine Katastrophe, denn dann würden nur die Töne, die in direkter oder harmonischer Konsonanz mit der gewählten Abstimmung stehen, eine volle Resonanz besitzen, alle anderen Töne müßten stark verminderte Resonanz zeigen. Das erste Erfordernis, das ein gutes Musikinstrument erfüllen muß, ist aber, daß es allen Tönen möglichst gleiche Resonanz verleiht, und es ist ein Zeichen für die geniale Formgebung der Streichinstrumente, daß sie dieses Erfordernis in geradezu idealer Weise erfüllen. Wenn das Verhältnis der Eigentöne von Decke und Boden einen wesentlichen Einfluß auf die Resonanz des fertigen Instruments ausübte, so müßte man, zum Zweck der Vermeidung einer betonten Eigenresonanzlage, eher ein unharmonisches, niemals aber ein harmonisches Verhältnis zwischen den Eigentönen von Decke und Boden anstreben. Akustische Grundsätze, die für den Glockenguß maßgebend sind, haben also für den Geigenbau keine Gültigkeit. Es zeigt sich auch in der Praxis, daß eine eindeutige Gesetzmäßigkeit zwischen der Abstimmung von Decke und Boden und den klanglichen Eigenschaften des fertigen Instruments nicht besteht. So besitzen Instrumente gleicher Abstimmung oft ganz verschiedene Klangfarben, und Instrumente sehr abweichender Abstimmung sind andererseits häufig klanglich sehr verwandt im Ton. Die vielen Apostel der Abstimmungstheorie sind eine große Gefahr für den Bestand an noch gesunden alten und neuen Geigen, denn in vielen Fällen verbirgt sich hinter dem vielversprechenden Namen der harmonischen Abstimmung die berüchtigte Ausschachtelung (Dünnerarbeiten von Decke oder Boden), der schon eine Unzahl von Streichinstrumenten zum Opfer gefallen sind.

Zahlreich sind die Versuche, durch besondere Konstruktion von Steg oder Stimme eine Verbesserung zu erzielen. Grundlegendes ist hiervon nicht zu erwarten, denn aus einem minderwertigen Instrument ist durch noch so sorgfältige Auswahl von Steg und Stimme kein gutes Instrument zu machen, wohl aber kann durch ungeeigneten Steg oder Stimme ein erstklassiges Instrument verdorben werden. Es bleibt also immer eine Kunst, für jedes Instrument den besten Steg und die geeignete Stimme zu schneiden.
Ähnlich liegen die Verhältnisse auch beim Lack, d. h. man kann mit einem noch so guten Lack aus einem mangelhaften Instrument keine Stradivarius machen, wohl aber wird man mit einem ungeeigneten Lack ein sonst akustisch richtig gebautes Instrument völlig verderben können. Es wird derjenige Lack der beste sein, der die Resonanzverhältnisse des Instruments so wenig als möglich beeinflußt, d. h. also der akustisch neutrale Lack. Vor dem Lackieren muß das Holz des weißfertigen Instruments grundiert werden, um das Eindringen des farbigen Lacks zu verhindern. Hierfür wird im allgemeinen entweder ein farbloser Grundlack oder Lösungen von Harzen usw. in Alkohol verwendet. Es zeigt sich nun beim Vergleich der tonlichen Eigenschaften eines Instruments vor und nach der Grundierung, daß durch die Art der Grundierungssubstanz der Klangcharakter jedes Instruments sehr stark beeinflußt wird. Bei Verwendung harter Substanzen wird der Ton auffallend hart und spröde, bei sehr weichen Substanzen matt und kraftlos. Prof. Koch erkannte bei seinen diesbezüglichen Versuchen, daß man durch die Art der Grundierung in ziemlich weitem Ausmaß den endgültigen Klangcharakter jedes Instruments beeinflussen kann, und fand auch bald die Mittel, die, bei richtiger Anwendung, die angestrebte italienische Klangqualität verbürgen. Bei objektiven Vergleichsversuchen zwischen erstklassigen altitalienischen Instrumenten und neuen von Professor Koch nach diesem Prinzip grundierten Instrumenten, die zum Teil auch von dritter Seite, so u. a. vom phonetischen Laboratorium in Hamburg durchgeführt wurden, ergab sich stets die völlige tonliche Gleichwertigkeit, häufig sogar Überlegenheit der neuen Meisterinstrumente.
Daß der richtige Weg hiermit beschritten wurde, zeigten nicht nur die hierdurch erzielten tonlichen Erfolge, sondern auch die Tatsache, daß das auf diese Weise grundierte Holz auch äußerlich völlig die Merkmale des altitalienischen Geigenholzes aufweist. Selbstverständlich ist eine solche Grundierung kein Allheilmittel, mit dem aus einem akustisch völlig falsch gebauten Instrument ein erstklassig klingendes Meisterinstrument gemacht werden könnte, wohl aber wird man erst durch die richtige Art der Grundierung jedes Instrument bis zur letzten tonlichen Vollendung entwickeln können. Eine schematische Anwendung der Grundierung bringt erfahrungsgemäß keine Erfolge, vielmehr muß für jedes Instrument Art und Intensität der Grundierung, unter dauernder Kontrolle des Ohrs, ganz individuell durch-

gebildet werden. Es gilt also auch hierfür wie in allen künstlerischen Fragen der Grundsatz, daß der Erfolg nicht allein davon abhängig ist, was man macht, sondern wie man es macht.
Das Aussterben der alten italienischen Geigen durch Überalterung, das Bedürfnis nach einem gleichwertigen Ersatz, hat dem neuzeitlichen Geigenbau einen erfreulichen Impuls gegeben. Unter größten Opfern und mit fanatischer Begeisterung wird an der Lösung des Geigenproblems namentlich in Deutschland gearbeitet. Der Erfolg wird aber nur dem beschieden sein, der das sehr vielseitige akustische Problem der Geige in dem gleichen universalen Geist anpackt, der die Künstler der Renaissance beseelte.

DIE BLOCKFLÖTE IN DER HAUSMUSIK

VON

WALDEMAR WOEHL-ESSEN

Wollen wir über die Verwendung der Blockflöte in der Hausmusik sprechen, so müssen wir uns zuvor Klarheit darüber verschaffen, was wir uns unter der »Hausmusik« vorzustellen haben. Auf der einen Seite empfinden wir deutlich, daß wir kaum mehr dasjenige darunter verstehen, was noch vor 25 bis 30 Jahren als Hausmusik vorhanden war, und was wir (wenn wir vom Einzelspiel und vom begleiteten Einzelgesang absehen) vorwiegend nach zwei Richtungen wirksam finden, die man etwa charakterisieren könnte als »Klassisches Streichquartett« und als die sogenannte »Salonmusik«, letztere damals noch im Sinn häuslichen Zusammenspiels verstanden. Auf der andern Seite erscheint eine solche Überlegung beinahe überflüssig, wenn man berücksichtigt, wie »Hausmusik« heutzutage nachgerade ein Schlagwort geworden ist und in den Vorträgen und im Schrifttum nicht bloß der musikalischen Jugendbewegung und ihr verwandter Kreise, sondern auch weithin in der Musikwelt als etwas Bekanntes behandelt wird.
Und doch bemerkt man — will man sich aufmerksam Rechenschaft ablegen —, daß es gar nicht leicht wäre, anzugeben, wo man die Träger dieser scheinbar so weitverbreiteten Hausmusik zu suchen habe. Die Singgemeinden, Musikantengilden, die Musikgruppen der Jugendbünde, auch die Schulorchester und -chöre findet man zwar der Haltung nach dieser »Hausmusik« verwandt; trotzdem fühlen wir uns nicht bewogen, diese Kreise als die Träger der Hausmusik anzusehen, offensichtlich deswegen, weil wir das »Haus« als Wirkungsfeld notwendig erachten.
Wir formulieren also vielleicht richtig, wenn wir von Hausmusik da sprechen, wo eine häusliche Gemeinschaft aus einem Lebens- und Kulturbedürfnis heraus dem gemeinsamen Musizieren, sowohl singend wie auf Instrumenten spielend, obliegt. Diese »häusliche« Gemeinschaft kann natürlich über den

Rahmen der Familiengemeinschaft hinaus Menschen umfassen, welche entweder durch rein menschliche Beziehungen oder durch berufliche oder geistige Interessen zueinander geführt werden.
Ist hiermit der Kreis der beteiligten Menschen umrissen, so bleibt noch auszuführen, welches Musikgut den eigentlichen stofflichen Inhalt abgibt. Es ist mit einer auffälligen Ausschließlichkeit die Musik vom 18. Jahrhundert ab rückwärts.
An dieser Stelle muß, um Mißverständnisse auszuschalten, darauf hingewiesen werden, daß diese Ausführungen nicht zu verstehen sind als Formulieren irgendwelcher Programme oder Ideen; es handelt sich vielmehr darum, zur Klarheit zu bringen, was im Grunde unser Zeitempfinden ist, und dem hinzuzufügen, was an tatsächlichen Grundlagen vorhanden ist. Das Warum und Wieso zu erörtern, ist, so interessant es auch in diesem Zusammenhang sein könnte, doch von der Aufgabe zu weit abliegend, auch bereits an anderen Stellen oft genug gemacht worden.
Bezüglich der graduellen Wertung der Musiziertätigkeit ist gegen die frühere Hausmusik ebenfalls ein sehr wesentlicher Unterschied festzustellen. Gab früher die größere oder geringere Fertigkeit in der Bewältigung der technischen Anforderungen fast den einzigen Ausschlag, so sind diese Rücksichten heute (manchmal zu stark) in den Hintergrund gerückt, zumal die bevorzugte alte Literatur nach dieser Richtung hin kaum verwertet werden kann; an seine Stelle ist, wenigstens als erstrebenswertes Ziel, getreten das vertiefte Erfassen der eigentlichen inneren musikalischen Vorgänge.
Im Zusammenhang mit der bevorzugten Pflege der Musik früherer Jahrhunderte tauchte allmählich auch eine Bevorzugung der damals gebräuchlichen Musikinstrumente auf. Die »Laute« freilich geriet zunächst in eine Sackgasse, aus der sie heut erst wieder herausgeholt werden muß. Um so größere Beachtung fand in letzten Jahren die Blockflöte, welcher sich in neuester Zeit auch die Streich- und die zugehörigen Klavierinstrumente langsam zugesellen. Doch hätten diese »Neuheiten« zweifellos keinen so schnellen Eingang gefunden, wenn nicht ihre Haltung, die Art ihres »Auftretens« — wenn ich das einmal so nennen darf — in weitgehendem Maß der Haltung unserer Zeit entgegenkämen. Die Leichtigkeit des Anblasens — einen eigentlichen »Ansatz« wie bei anderen Blasinstrumenten braucht man gar nicht zu lernen —, die verhältnismäßige Einfachheit der Intonation (man denke an die Schwierigkeiten bei der Geige, mit denen auch der vorgeschrittene Spieler immer noch zu kämpfen hat) machen sie für die Hand des Liebhabers vorzüglich geeignet; durch den charakteristischen, stillen »non espressivo«-Ton gibt sie in besonderer Weise die innere Verwandtschaft zu der in den in Frage kommenden Kreisen gepflegten Haltung kund.
Gewiß ist die Bedeutung der Blockflöte für die Jetztzeit von manchem überschätzt worden; gewiß ist manchem die Vielheit der Stimmungen (man

hat Sopran-, Alt-, Tenor-, Baßflöten; Stimmungen aus c, d, e, f, a) eher verwirrend als fördernd geworden. In diesen Ungeschicklichkeiten drückt sich aber nur das Negative unserer Zeit aus, die in mancher Hinsicht einen begrenzten und unbeweglichen Blick hat. Das aber kann überwunden werden. Über all diese Fragen ist oft und ausführlich gesprochen worden, und man möge es mir nicht als Unbescheidenheit anrechnen, wenn ich in diesem Zusammenhang auf meine Publikationen verweise (die Reihe »Musik für Blockflöten« im Verlag Nagel-Hannover und Bärenreiter-Kassel; bisher erschienen: 1. Heft: Schule, zugleich Spielbuch für den Anfang; Heft 2: 100 Duette; Heft 3: 44 Trios. Die »Kleine Einführung« im Bärenreiterverlag). Bei der Betrachtung dessen, *was* musiziert werden kann, möchte ich hier auf ein Gebiet verweisen, das bis heute noch in weitestem Umfang brach liegt, obwohl es wie kaum ein anderes geeignet wäre, den Mittelpunkt einer Hausmusik im oben charakterisierten Sinn zu bilden, zumal die Variabilität der Besetzung wie die gleichzeitige Betätigungsmöglichkeit Vorgeschrittener und Anfangender der Praxis ordentlich entgegenkommt. Es ist das Volkslied des 16. Jahrhunderts in den Sätzen seiner Zeit.

Diese Sätze sind ja zum »Singen und zum Spielen« eingerichtet, das heißt Sänger und Spieler betätigen sich gemeinsam daran (vgl. darüber Arnold Schering, »Aufführungspraxis alter Musik«, Quelle & Meyer). Es ist auffällig, daß die aus der musikalischen Jugendbewegung hervorgegangenen Kreise an dieser Musikgattung fast völlig vorbeigegangen ist, obwohl das Zentrum, von dem sie ausgingen: das alte Lied, nirgends einen würdigeren Rahmen gefunden hat als in diesen Sätzen. Vielleicht sind die »neuen« Sätze zu diesen Liedern, die man in den neuen Liederbüchern allenthalben findet, und vor allem die sogenannte »Lautenbegleitung«, mit der man diese Lieder schmücken wollte, mit Schuld daran. Überdies sind diese alten Liedsätze oftmals unsere wichtigsten Quellen für die Lieder, denen wir im Zupf, Musikant usw. erstmalig begegneten.

Im folgenden sollen einige kleine Bilder solcher Hausmusiken gegeben werden, welche für ihre Beschäftigung vom alten Liedsatz ausgehen. Irgendeine auch nur teilweise Vollständigkeit kann natürlich nicht erstrebt werden, doch glaube ich, daß die gewählten Beispiele einer Mehrheit der Beteiligten dienen können.

Nehmen wir eine häusliche Musiziergruppe an, bei welcher eine oder einige Frauenstimmen einen »Cantus firmus« oder »Tenor«, das ist also die eigentliche Liedmelodie, singen wollen, während ein oder zwei Flötenspieler sich instrumental betätigen möchten. Da finden wir z. B. die »Zwiegesänge« von Kaspar Othmayr (Bärenreiterverlag) oder die deutschen »Bicinien« von Georg Rhau (Kallmeyer, Wolfenbüttel), die so gesetzt sind, daß dem Cantus firmus eine kontrapunktierende Stimme sich zugesellt. Der Cantus firmus kann ebensowohl gesungen wie gespielt, oder gleichzeitig gesungen und gespielt

werden; der Kontrapunkt bleibt am besten dem Instrument allein vorbehalten. Liegt der Kontrapunkt *über* der Singstimme, so wird meist eine Alt- oder eine Sopranflöte zu verwenden sein; liegt er *unter* dem Cantus firmus, so wird meist eine Tenor- oder Baßflöte herangezogen werden; bei gleicher Tonlage von Cantus firmus und Kontrapunkt wird man meist zur Tenorflöte greifen. Die Singstimme selbst wird sich wohl meist in der Lage der Tenorflöte bewegen. Man erkennt daran, daß die Höhenlagenbezeichnungen der Blockflöten nur Geltung haben zur Unterscheidung der Flöten untereinander, also nicht in Parallele zu setzen sind den gleichnamigen Stimmen des heutigen gemischten Chors.

Dreistimmige Literatur zu ähnlicher Verwendung scheint auf den ersten Blick nur spärlich vorhanden zu sein; es ist da insbesondere an das Locheimer und das »Glogauer« Liederbuch zu denken (Auswahlen im Bärenreiterverlag). Berücksichtigt man jedoch, daß die vierstimmigen Liedsätze zum größten Teil auch ohne den Altus musiziert werden können, so ergibt sich mit der Fülle dieser vierstimmigen Sätze zugleich eine ebensolche Fülle dreistimmiger. Der »Tenor« wird dann wieder von den Frauen gesungen, eventuell wiederum von einer Tenorflöte mitgespielt; der Bassus wird meist auf der Baßflöte auszuführen sein, gelegentlich vielleicht auch auf der Tenorflöte; der Diskant wird, je nach der Lage, einer Sopran- oder einer Altflöte zu übergeben sein. Der sehr oft erst nachträglich hinzukomponierte Alt, der ja deswegen oft entbehrt werden kann, aber aus dem gleichen Grunde in seiner oft außerordentlichen Sprunghaftigkeit und Zackigkeit zu verstehen ist, läßt sich mitunter einer Blockflöte des Tonumfangs wegen kaum anvertrauen, und es muß hier eingefügt werden, daß eine »farbige« Besetzung dieser Sätze, das heißt die Hinzuziehung von Instrumenten verschiedener Gruppen wie Blockflöten, Gamben, Laute, Viellen, der Klarheit der Sätze nicht nur keinen Abbruch tut, sondern oftmals sehr entgegenkommt. An Liedsammlungen dieser Art soll eine kleine Auswahl der leicht zugänglichen Neuerscheinungen genannt werden. Am preiswertesten sind

die Auswahl Fritz Jödes in seinem »Chorbuch« Teil 3 (Kallmeyer, Wolfenbüttel),
das Liederbuch des Arnt von Aich, 75 Nummern (Bärenreiterverlag),
Othmayr, Reutterische und Jegerische Liedlein (Kallmeyer).

Ihnen schließen sich an eine Anzahl ursprünglich für wissenschaftliche Zwecke gedachter Neuausgaben, wie

Gesammelte Tonsätze Paul Hofhaimers (Cotta),
Egenolf, Gassenhauerlein und Reutterliedlin, Faksimiledruck der alten Stimmen (Filser, Augsburg),
Joachim a Burck, 20 deutsche geistliche Lieder
Georg Forster, Liederbuch 2. Teil
Johann Ott, 115 Lieder
Öglins Liederbuch
Rhau, Geistliche Gesänge für die gemeinen Schulen (DTD Band 34)
Schöffers Liederbuch, Faksimileausgabe der Münchener Bibliophilen
} Breitkopf & Härtel

Weitere ins einzelne gehende Angaben, wie Transpositionen usw., würden den Rahmen dieser Ausführungen weit überschreiten.
Es wäre ein schöner Lohn, wenn auf der Basis der hier gegebenen Andeutungen recht viele »Hausmusik«-Kreise entstehen würden. Denn darüber dürfen wir uns leider nicht täuschen: Die Kreise, die in solchem Sinne an der Blockflöte zur Hausmusik gekommen sind, sind noch ziemlich selten, trotz der Konjunktur, die die Blockflöte augenblicklich hat; die Befürchtung, daß die verheißungsvoll begonnene Bewegung einer oberflächlichen »Dudelei« Vorschub leisten könnte, kann noch nicht als überwunden betrachtet werden. Aber gerade hier ist ja einem jeden einzelnen die Möglichkeit an die Hand gegeben, selbst tätig an der Vorbereitung einer neuen Musikkultur mitzuarbeiten.

DER EXPORT DER DEUTSCHEN ORCHESTERINSTRUMENTE

VON

Dr. LENK-MARKNEUKIRCHEN

Der Hauptanteil an der Orchesterinstrumentenbelieferung aller Kulturstaaten fällt auf Deutschland. Das Produktionszentrum ist das sächsische Vogtland mit Markneukirchen als Mittelpunkt. Streich-, Zupf- und Blasinstrumente sind die drei Hauptgruppen der Produktion, die im wesentlichen auch heute noch handwerksmäßig in kleinen und kleinsten Betrieben erfolgt. Von der Gesamtherstellung entfällt etwa ein Drittel auf die Deckung des deutschen Bedarfs, während etwa zwei Drittel für den Export bestimmt sind. Durch die Mechanisierung der Musik hat dieser einst blühende Gewerbezweig einen großen Teil seines Absatzes verloren. Die Pflege der Hausmusik ist insbesondere bei der heranwachsenden Jugend in den Hintergrund getreten, seitdem die Möglichkeit besteht, das Bedürfnis nach Musik durch Schallplattenwiedergabe und Radioübertragung zu stillen. Durch das Radio und insbesondere den Tonfilm ist weiter die Mehrzahl der Berufsmusiker beschäftigungslos geworden, so daß auch ein großer Teil der Berufsverbraucher von Musikinstrumenten aus dem Bedarf ausgeschieden ist. Eine Bedarfswandlung an Instrumenten ist nach dem Kriege durch das Vordringen der Jazzmusik eingetreten. Jedoch war der Anteil der Bedarfsdeckung an Jazzinstrumenten für die deutsche Musikinstrumentenindustrie kleiner als der frühere deutsche Anteil an der Streichmusikkapelle, da Saxophone und Jazztrompeten nicht allein im Ausland, sondern auch im Inland vielfach nicht deutschen Ursprungs sind. Lediglich für Trommeln und Akkordeons hat die Jazzmusik der deutschen Musikinstrumentenindustrie eine fühlbare Absatzerweiterung gebracht. Nach den Erfahrungen der letzten Zeit ist aber die

Jazzkonjunktur wieder im Abflauen begriffen. Streich- und neuerdings auch Zupfinstrumente sind in den Kapellen der Kaffeehäuser und Tanzlokale wieder stärker als in den vergangenen Jahren vertreten.

Von dem Hauptartikel der deutschen Orchesterinstrumentenerzeugung, der *Geige*, hat Deutschland im letzten Jahr noch 26 400 Stück exportiert. Der Export der *Geigenteile* una des Zubehörs zur Geige (insbesondere Bogen) betrug 813 000 Reichsmark. *Celli*, *Bässe* und sonstige Streichinstrumente hat Deutschland im Jahre 1931 1500 Stück ausgeführt.

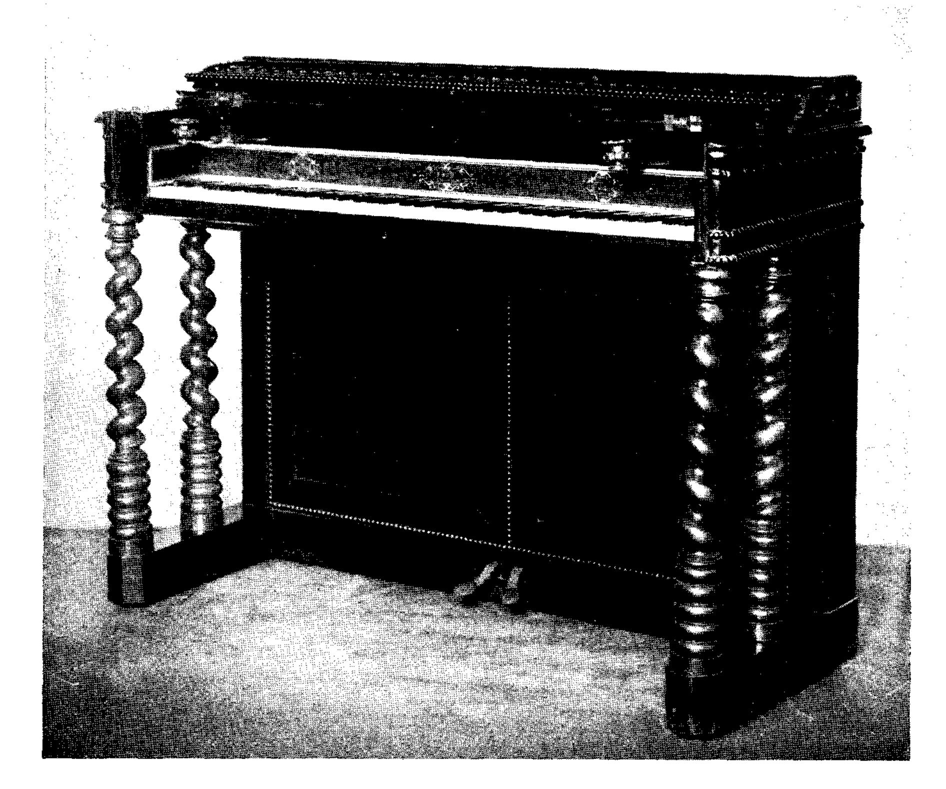
Die Hauptabnehmer der deutschen *Zithern* (24 700 Exportzahl) waren neben der Gebirgsbevölkerung von Tirol und der Schweiz England mit seinen Dominien und Frankreich. *Gitarren*, *Mandolinen*, *Lauten*, *Banjos* und sonstige Zupfinstrumente wiesen mit 97 500 Stück die größte Exportmenge auf.

An *Holzblasinstrumenten*, bei denen Deutschland in einem scharfen Wettbewerb mit der Tschechoslowakei und Frankreich steht, konnten noch 14 600 Stück ins Ausland verkauft werden.

Die gleichen Wettbewerber auf dem Weltmarkt finden wir bei den *Metallblasinstrumenten*, von denen reichlich 4000 Stück im Jahre 1931 im Ausland Aufnahme fanden.

Für den wichtigsten Zubehörartikel, die *Saiten*, ist Deutschland der Hauptproduzent. Mit einer Exportmenge von 2300 Doppelzentnern im Werte von zirka drei Millionen Reichsmark dürfte es mehr als drei Viertel des Weltbedarfs gedeckt haben.

Wenn die vorgenannten Exportzahlen gemessen an der Weltproduktion in Kleininstrumenten noch beträchtlich sind, stehen sie doch erheblich hinter den Ausfuhrmengen in den vorausgegangenen Jahren zurück. Neben der durch die Bevorzugung der mechanischen Musik verursachten Bedarfsminderung sind Exporthemmnisse durch hohe Einfuhrzölle der großen Mehrzahl der Absatzmärkte, sowie die gesunkene Kaufkraft der breiten Massen insbesondere in den industriell hochentwickelten Staaten die Hauptgründe für den Absatzrückgang. Wenn es sich trotz aller Hemmnisse immer noch den ersten Platz in der Welt erhalten hat, dankt es dies seiner Qualitätsarbeit, die von den Konkurrenten bei der Mehrzahl der Instrumente in der deutschen Preislage nicht erreicht wird. Damit ist auch die Voraussetzung für eine Exportsteigerung nach Beendigung der Weltkrise gegeben. Der Kantönligeist, der im internationalen Warenverkehr in letzter Zeit bei vielen Staaten Platz gegriffen hat, wird schwinden. Gelingt es weiter, die ausländischen Zollmauern mindestens zum Teil niederzureißen und führt die Übersättigung der Völker mit Surrogatmusik wieder zur Bevorzugung des Hörens natürlicher Musik und zur persönlichen Musikausübung zurück, wofür die Anzeichen bereits vorliegen, so wird das deutsche Musikinstrumentengewerbe den Hauptanteil an der Befriedigung des dann gesteigerten Musikinstrumentenbedarfs haben.



Piano console von J. H. Pape (Paris 1839)
(Aus der Staatlichen Instrumentensammlung, Berlin.)



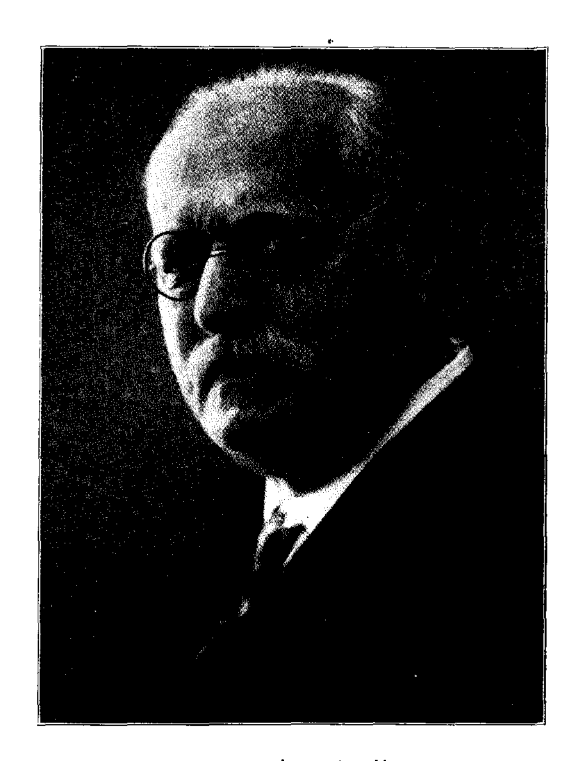
Peter Harlans Arbeitsraum in Markneukirchen



Blockflöten-Orchester
(Zur Verfügung gestellt von Johannes Adler, Markneukirchen.)



Richard Specht † 18. März 1932



Hugo Kaun † 2. April 1932

DIE BEDEUTUNG DER ALTEN MUSIK-INSTRUMENTE FÜR DIE ERHALTUNG EINER VOLKSKUNST

VON

PETER HARLAN, INSTRUMENTENBAUER IN MARKNEUKIRCHEN

Warum ist das Innsbrucklied des Heinrich Isaak so schön? Warum zwingt uns das Kreuzfahrerlied des Walter von der Vogelweide zu einer so bewundernden Achtung? Warum suchen wir uns immer wieder zu der großen Urkraft der Volkslieder? Weil all diese Kunst große Dimensionen von Wissen und Erfahrungen in sich schließt, auf die wir in unserer sich allzu schnell überholenden Zeit sonst verzichten müßten.

Die Technik in den Kompositionen und im Instrumentenbau, die Überheblichkeit des Menschen des 19. Jahrhunderts haben Urwerte verschüttet, die wir wieder suchen müssen, um sie wirklich erfassen zu können. Das Einfache, Schlichte als groß zu erkennen, ist nicht schwer, wenn es vor uns steht. Schwer ist es aber, selber hineinzuwachsen, selber schlicht zu werden. Schlicht sein heißt geschlichtet sein und nicht etwa primitiv. Schlicht ist das Meer oder die Heide, das Gebundene, das Ausgeglichene, das Wirkliche gegenüber dem Gekünstelten. Eine Böhmflöte ist ein gekünsteltes Instrument gegenüber der Blockflöte, eine Barockgeige ein gekünsteltes Instrument gegenüber der alten Fidel, ein Hochbarockcembalo gegenüber dem Spinett der Renaissancezeit. Wenn wir uns heute an den Blockflöten, den mittelalterlichen Fideln und den alten Gambenchören wirklich erfreuen und Tausende diese Instrumente wieder spielen, so liegt es daran, daß diese Instrumente so sind, wie wir sein wollen; einfach, unkompliziert, naturgebunden und dies bei allem Menschenwissen um technische Dinge und Möglichkeiten. Wir wollen uns von dem Vielzuviel, das die moderne Welt bietet, nicht überlasten lassen, sondern Platz in uns frei halten für das Naturhafte und wirklich Große. Wer es einmal erlebt hat das Selbstmusizieren auf den alten Instrumenten, der weiß, was ich meine, weiß, daß er durch sie ein neues Lebensgleichgewicht bekommen hat, einen Glauben an das Schöne der Welt, beziehungsweise daß dieser Glaube durch die Beschäftigung mit den Instrumenten verstärkt wurde. Ich möchte es fast mit dem großen Eindruck vergleichen, den einer beim ersten Anblick des Meeres bekommt und der sich nun sehnt, daß er immer vor der großen Unendlichkeit stehen könnte.

In der Volkskunst, den Märchen und den Volksliedern, wie auch in der angewandten Volkskunst an Bauwerken, Möbeln usw., hat jede Tiergattung, jede Tageszeit und alles andere symbolische Bedeutung, so auch die verschiedenen Gattungen der Musikinstrumente. Setzen wir für ein Schwein in einem Märchen willkürlich einen Esel ein, so wird das Märchen damit un-

wahrhaftig. Wer Volkskunst verstehen will, der muß lernen, in allen Dingen das Symbol zu erkennen. Erst dann kann er in das Wunderland der aus der Gemeinschaft geborenen Kunst hineinsehen, erst dann kann er, wie ein Heinrich Isaak, aus dem Volk heraus schaffen, ohne konstruieren zu brauchen; erst dann kann er Kunstwerke träumen. Die alten Musikinstrumente haben Symbolkraft, und zwar symbolisieren sie die Argumente der deutschen Volksseele. Die mittelalterliche Vielle mit ihrem konsonanthaft näselnden Ton, der schwach, herb und lieblich zugleich ist, ist das Instrument der Madonna und der Engel bei der Madonna, also entlehnt, das Instrument der Mütterlichkeit. Die Blockflöte, das Instrument des großen Pan, finden wir in den Händen der Knaben, es ist das Instrument des naturhaften Wachstums, des Frühlings. Die Gamben, die wir meist in Chören finden, und zwar besonders auch in den himmlischen Chören (Isenheimer Altar), verkörpern die Gemeinschaft und daran angelehnt besonders die Menschengemeinschaft gegenüber der der himmlischen Chöre. Das kleine auf den Tisch zu stellende Spinett, wie auch die Laute, möchte ich mit den Hähnen in den Hühnerfamilien vergleichen, welche die Klänge verbinden und stolz sich für das Ganze verantwortlich fühlen. Die Laute spielt so auf alten Bildern meist der Familienvater. Die Symbolkraft der alten Instrumente ist wichtig und richtunggebend für die Erkenntnis alter Darstellungskunst. Ich brauche da nur an die Symbolkraft etwa des Saxophons oder der Balalaika zu erinnern, um zwei Extreme aus der uns geläufigen Welt zu nennen, und jeder wird die Wichtigkeit dieser Kraft kennen. Es muß einer erst volkstümlich gebildet sein, um ein rechtes Märchen nachträumen zu können, so wird einem auch das Wunderland der alten Volksmusik erst aufgehen, wenn er die alten Klänge zu seinen eigenen gemacht hat. Die uns aus alten Zeiten erhaltene Musik ist sehr reichhaltig. Sie kann nun wahrhaftig erklingen und wird wieder unser Volkseigentum werden.
Die alten Instrumente sind technisch viel leichter zu spielen als die modernen, auch stellt besonders die allerschönste alte Musik keine großen Ansprüche an die Technik. Es kommt ja kaum einmal eine Stimme vor, deren Umfang eine Oktave und eine Quinte übersteigt, wenigstens gilt dies, wenn auch mit Ausnahmen, bis zur Barockzeit. Alles ist ungekünstelt und schlicht, und viele werden noch zu den schon vielen dazukommen zu Nutz und Frommen unserer deutschen Kultur.

ANDANTE FUNEBRE FÜR RICHARD SPECHT

VON

ERNST DECSEY-WIEN

Eigentlich weiß ich blutwenig von Richard Specht, gerade nur Äußeres, obwohl ich ein Menschenalter neben ihm lebte. Das ist es eben: neben ihm . . . Die Fischer vom Ochridasee und die vom Skutarisee kennen ein-

ander besser als wir »Fachkollegen«, die wir in einer Stadt, in einer Straße, manchmal in einem Hause wohnen, und denen bloß der Neid bisweilen verschleierte Kunde voneinander zuträgt.

Ein einziges Mal in meinem Leben habe ich Richard Specht in seinem Döblinger Heim besucht; er war, glaube ich, überhaupt nie mein Gast, und ich schäme mich, zu sagen: »glaube ich . . . « Der wütende Existenzkampf reißt uns Menschen menschenab. Man hört auf, gesellschaftliches Tier zu sein, man wird ein blindes Zugpferd, und man vereinsamt gern, zumal in einer ironischen Stadt wie Wien, wo jeder sich hütet, dem andern allzuviel Angriffsflächen zu zeigen oder jemandem den Schlüssel zum geistigen Safe in die Hand zu geben.

Dazu kommt, daß Richard Specht in seinen letzten Jahren an keiner Wiener Zeitung mehr Platz fand. Wenn ich nicht irre, hatte er zu Anfang dieses Jahrhunderts an der frisch-kämpferischen Arbeiter-Zeitung begonnen — aufgehört hatte er an dem seither eingegangenen alten »Extrablatt«, das im Volksmund die »Illustrierte Hacke« hieß. Seine persönliche Darstellungsweise, der Specht-Stil, der die Musikschreibekunst bereicherte, war nicht zeitungshaft genug. Er schrieb ciceronianische Perioden, Sätze von barocker Pracht, tief einatmende, lang ausatmende Sätze, Schlangenliniensätze, die angriffen, verteidigten, einschränkten, erweiterten, die enthusiastisch flammten und dampften und den Enthusiasmus durch »obwohl« und »allerdings« vor Mißverständnis schützen wollten. Es strömte aus mehreren tonalen Zentren über einen Orgelpunkt hin, und ich mußte oft an Labyrinthe denken oder an schöne Windmühlen, die mahlen, klappern und zugleich die Landschaft zieren.

Specht war einer der Wohlanständigen, für die Schreiben nicht: Geschäfte machen, Politik treiben bedeutete, der vielmehr die Wahrheit suchte, bisweilen wie die Katze vor dem Mausloch, lauernd, anspringend, raubtierhaft, und doch wieder glücklich, den göttlich begabten starken Feind, den Künstler, bewundern zu können wie ein geschrecktes Huhn den einbrechenden Leoparden. So erklären sich die hymnischen Kapitel seiner Bücher, worin er plötzlich zum Ankläger wird, seinen Heiligen auszankt und, schmerzliche Enttäuschung verbeißend, in dessen Gesicht starrt, wie in jenem Einleitungszum Kapitel »Josefslegende« im Strauß-Buch: »Nun hast du mir den ersten Schmerz getan . . . !«

Richard Strauß muß, wenn er es las, ein komisches Gefühl verdrängt, und Chefredakteure mochten in ihren Büros die Hände gerungen haben: wieviel teuern Platz dieser Vogel für seine Käfersuche in Anspruch nahm, wieviel Platz, und wer weiß, für wieviel Leser . . . ? Da Specht keinen freien Redaktionsstuhl in Wien fand, wurde er zum Bücherschreiben gedrängt, und so entstand die große Gemäldegalerie seiner Biographien, die ihn weithin be-

kannt und zum Repräsentanten oder Spezialgesandten des musikalischen Österreich machten.

Merkwürdig dabei, daß dieser kluge und widerhallende Mensch immer Dank suchte, Dank vom Hause Österreich, obwohl er ja Österreicher war, Wiener und nur ein Schreiber. Dank . . . ! Einmal schrieb er sichs vom Herzen (im »Neuen Wiener Journal«). Inhalt ungefähr der: »Ich werde von tausend Menschen tausendfach geplagt, jeder sendet mir seine Artikel, Bücher, Lieder, Partituren, Gedichte, jeder bittet um Urteil, Rat, Empfehlung, keiner denkt daran, wieviel Zeit er mir stiehlt, noch weniger daran, mir einen Apfel zu schenken! Warum schreibt mir kein Mäzen: komm auf mein Schloß zu mir? Keiner weiß von Dank!« — Gott sei Dank, erwiderte ich damals in einem Gegenartikel, Gott sei Dank, daß uns niemand »dankt«, daß wir von allen denen nie wieder hören, die wir aufs Pferdchen setzten, denen wir als Galatrompeter vorausliefen, deren Ankunft wir im nächsten Dorf ausschrien. Gott sei Dank! Und ich bin ordentlich stolz, daß mir die Barone keine Schlösser öffnen und mich eben nicht bezahlen können! Wir müssen unsere eigenen Mäzene sein!

Er erfuhr von meinem Widerspruch, stellte mich zur Rede und ließ sich umstimmen. »Lieber Specht«, sagte ich damals, »du übersiehst, wie groß die Menschennot ist, die aus den täglichen Bettelbriefen zu unsereinem spricht. Und es ist echt menschlich, aber auch auszeichnend, daß alle die Bettler nie den Bettler in uns spüren . . .« Nun und so weiter.

Wir trafen einander selten, winkten einander in der Referentengarderobe oder in einem Konzert zu — er kam ja sehr spärlich in die großen Musikfabriken — das Kaffeehaus, den Treffpunkt der Wiener Autoren, besuchten wir beide nicht, er lebte als Eremit in einem Randbezirk, zuletzt schon halb verschollen, ein Außenseiter. Wir beneideten einander, er mich um die feste Stellung, die mich sicher nährt, ich ihn um die Muße, die ihn Bücher schreiben ließ. Einmal lud ich ihn zum Mittagessen ein. Er nahm es nicht an. Zu Mittag schlafe er noch. Er begann wie Balzac sein Tagewerk am Abend, arbeitete dann die halbe oder ganze Nacht durch. Und dennoch war seine Mühe unökonomisch, weil er sein Talent nicht an Kriminalromane wendete. Von seinen Musikbüchern konnte er frühstücken, nicht leben. Und dann: »wenn sich nichts mit nichts verbindet . . .«

Ob er lebenstüchtig, ob er glücklich war? Sein frühzeitig ergrautes Haupthaar umgab einen Kopf von edler Ausdruckskraft. Kluge, dunkle Augen, dicht an die Wurzel der länglichen Nase geheftet, verrieten den hochgeistigen leidvollen Menschen, wohl auch, weil seine Gesichtslandschaft zerfurcht war, wie man sagt, vom Morphiumgenuß. Seine Stimme — er war ein guter Redner — bezeugte sofort seine Innenkultur, sein Charakterkopf fiel überall auf, zumal da Specht eine etwas älter stilisierte schöne Tracht liebte: bunte Weste, über die eine Großvater-Goldkette hinabfiel, breitgeschlungene Hals-

binde. Manchmal erinnerte er an einen Freiheitskämpfer aus dem Jahr 1848, manchmal an einen Märtyrer des Ribera oder Zurbarán.
Eines Tages merkte ich, daß er alt geworden sei. Es war die Rede von einem neuen Honegger oder Krenek oder Weill. Ich fand das Stück »interessant« — er wehrte heftig ab: »Ach, interessant — das sagt man von der ganzen neuen Musik!« Mir war dies kurze Duell ein Signal. Ich wollte den Satz nicht gesagt haben, ich nicht. Ich sah ihn, Specht, plötzlich weiter unten an der Wegkreuzung stehen, an der Stelle, die mit »Richard Strauß« bezeichnet ist. Weiter hinauf wollte er nicht. Er war vielleicht etwas asthmatisch geworden, oder es lag in seinem Blut. Ich erschrak: ich sah mich selbst dort unten stehen und mit einem Hinaufgelangten ein gleiches Gespräch führen. Und so trug dieser Augenblick wesentlich dazu bei, mich im Neuen weiter zu orientieren, was ich nicht um meinet-, sondern um Spechts willen erzähle. Er hat mich nolens, sehr nolens etwas entwickelt. Es gab jenes stille Abschiednehmen vom Freund, das sich aber nach dem gesellschaftlichen Kodex noch immer weiter die Hände schüttelt. So sind wir einmal . . .
Dabei entwickelte sich Specht als Stilkünstler selbst mit jedem Buch, sein wachsendes Sprachschöpfertum führte zu wachsenden Einsichten. Groß der Schritt vom Strauß-Buch zum Brahms-Buch, größer der noch vom Brahms- zum Beethoven-Buch, dem als Koda der leggiero geschriebene Puccini folgte. Specht breitete ursprünglich stets den gleichen kostbaren Bischofsmantel aus, unbekümmert, wem er ihn um die Schultern legte, ob Strauß oder Miaskowski, immer Wortjuwelen, Wortstickereien, Wortseidenrauschen. Zuletzt wurde er einfacher, knapper, »angemessener«, er paßte den Mantel zu, und tragisch, daß es ihm ging wie vielen, die abberufen werden, gerade dann, wenn sie die Kunst wußten.
Man lebt eben als Lehrling, und mit der Schule hat man auch schon das Leben hinter sich. »Ich wollte Beethoven als Gott und Barbaren zeigen, als priesterlichen und spuckenden, als verzückten und rülpsenden Menschen, als Inkarnation des Genies in Tag und Ewigkeit!« So sagte er von seinem »Bildnis Beethovens«, seinem Hauptwerk, einem Wortbilderbuch, dessen Porträt aus Dutzenden von Miniaturen besteht: eine Riesenanekdote, einem Riesen nacherzählt.
Eine Wiener Eigentümlichkeit war's, daß er bei seinem Tod fast totgeschwiegen wurde. In Wien laufen die Menschen mit einer sonderbaren Numerierung herum. Da gibt es Menschen, die ein ganzes Feuilleton sind, wenn sie sterben. Andere, die nur ein Artikel sind, endlich Geringere, die es nur zu einer Notiz gebracht haben. Als Specht fünfzig wurde, hatte er es zur Notiz gebracht. Nur zur Notiz, ich sehe sie noch vor mir. Als er sechzig wurde, kam es zum Artikel, und dabei blieb es. Vielleicht hätte er es mit siebzig oder achtzig zum Feuilleton gebracht . . . Ein Artikelmensch war er also, dessen Name den Hochmögenden des Staates am Ohr vorbeiklang, der es an Einfluß und Be-

deutung nie aufnehmen konnte mit einem der »Schlieferln« oder »Großkopferten«, wie man in Österreich sagt, die sich zufolge gegenseitiger Auftriebskraft ohne den Ballast von Verdiensten hinaufschwingen und oben erhalten. Mit unsäglicher Geringschätzung blicken ja überall die amusischen Antonios auf die Klasse der Schreiber herab, wie man eben auf einen Spucknapf herabblickt. Und war Specht auch kein Tasso, so hat Tasso dennoch für ihn und seinesgleichen gesprochen, wenn er sich über den Fürsten von Ferrara beklagt, der sich immer mit Antonio, nur mit Antonio, ausschließlich mit Antonio berät, niemals mit den Tassos.

Da er viele wertvolle Bücher geschrieben hatte, nahm sich seiner der einflußreiche Hofrat Ludwig Karpath an. Karpath, selbst aus dem Kritikerstand hervorgegangen und Konsulent des Bundesministeriums, legte seinem damaligen Minister Schneider nahe, Specht den Titel eines »Professors« zu verleihen — trugen ihn doch viele mit geringeren Leistungen, früher manche sogar per nefas. Der Minister ging sofort darauf ein, aber es dauerte ein Jahr, denn es gab einen zähen Widerstand der Zwischenstellen, die befragt werden mußten. Da ich gleichzeitig vorgeschlagen war, verfolgten wir, Specht und ich, mit vielem Behagen das sich hin- und herwindende Allzumenschliche, das wieder einmal Gelegenheit zu einem siegreichen Ränkespiel hatte, bis endlich der Minister auf Karpaths Rat der Sache durch eine selbstherrlich entscheidende Geberde ein Ende machte. Für Specht, der in Deutschland viele Vorträge hielt, war der Titel von großem Wert, obwohl er privatim ganz wie Brahms dachte: »Ich pfeife auf alle Orden, aber haben muß ich sie . . . !« Der »Professor« bildete den einzigen offiziellen Erfolg, den der Schriftsteller Specht in seinem Vaterland errang, dessen überlieferungsgetreue Einschätzung der Schreibenden ihn auszunehmen keinen Anlaß fand. Gleiches Unrecht für alle. Sehr schön und versöhnlich hat der Wiener PEN-Klub an Specht gehandelt. Der PEN-Klub feierte seinen 60. Geburtstag und gab ihm ein namhaftes Geldgeschenk, ich glaube 3000 Schilling. Der arme Specht konnte sie sehr gut brauchen.

Richard Specht war mehrere Mal verheiratet, anfangs sehr unglücklich, zuletzt sehr glücklich. Kaum spürte der Tod das bißchen Glück, so klopfte er schon an die Tür. Und Spechts schwachgewordnes Herz blieb stehen. Auch er hat, wie viele andere, ein österreichisches Schicksal gelebt. Wie weit hätt' es der begabte Mann in Deutschland gebracht!

Vale carissime!

BERICHTIGUNG UND ERGÄNZUNG

In meinem Aufsatz »*Joseph Haydn und die Programmusik seiner Zeit*« im April-Heft der »Musik« fügte ich meinem Hinweis auf die »Schlittenpartie« von Leopold Mozart die Bemerkung bei, das Werk sei verloren gegangen. Diesen Irrtum richtig stellen zu können, danke ich einem freundlichen Hinweis des Herrn Prof. Ch. van den Borren (Brüssel), der mich darauf aufmerksam macht, daß die Schlittenpartie als Druck in der Bibliothek des Konservatoriums in Brüssel vorhanden ist. *Karl Wörner*

URAUFFÜHRUNGEN

VERDI: DIE SCHLACHT VON LEGNANO. Neubearbeitung von F. X. Bayerl (Augsburg, Stadttheater)

Die lebhafte Verdi-Erneuerung dauert an. Vielleicht zwingt das gegenwärtige deutsche Opernschaffen zu solcher Renaissance. Oberspielleiter und Dramaturg am Augsburger Stadttheater, *F. X. Bayerl*, hat das 1848 entstandene Frühwerk des »Shakespeares der Oper«, die »*Schlacht von Legnano*« bearbeitet. Endlich einmal keine rein literarische Angelegenheit, sondern eine Wiedergeburt aus dem Geiste der Musik mit Werk- und Worttreue. Verdi schrieb diese vaterländische Revolutionsoper zwei Jahre vor »Rigoletto« und »Troubadour«. Man spürt die Nähe dieser beiden Schöpfungen. Aber trotzdem zeigt hier der junge Meister ein ganz persönliches Gesicht. Er war damals von der Idee des Freiheitskampfes seines Volkes entzündet und sah sie in der geschichtlichen Tatsache der Schlacht von Legnano (1176) verwirklicht, in der bekanntlich der lombardische Städtebund durch den Sieg über Barbarossa Oberitalien befreite. — Vor diesen Hintergrund baute der Librettist *S. Cammarano* eine wieder aktuell gewordene Handlung auf: Das Drama vom tot gemeldeten Krieger, der unerwartet zurückkehrt und seine einstige Braut als Gemahlin seines Freundes antrifft. Als ein zweiter Enoch Arden will er das Glück nicht stören und verschreibt sich den verschwörerischen »Todesrittern«, um für seine Heimat zu sterben, weil sonst das Leben für ihn keinen höheren Sinn mehr besitzt. Der Oberst Chabert-Konflikt steigert sich zum Höhepunkt, als der Gatte die Liebenden überrascht und den vermeintlichen Ehebrecher ins Turmgemach sperrt. Der Held stürzt sich vom Balkon unversehrt ins Kampfgewühl und entscheidet die Schlacht. Schwer verwundet verscheidet er versöhnt in den Armen seines Freundes.

Die dramaturgische Bearbeitung strich — wie bei der italienischen Uraufführung — den etwas tendenziösen zweiten Akt mit dem Auftritt Barbarossas. Dadurch blieb zwar manches unmotiviert; aber die ewig gültigen Affekttypen des rein Menschlichen drängten so (wie immer bei Verdi) in den Vordergrund, und die nur in drei Charakteren gezeichnete Haupthandlung gewann dadurch an Schärfe und Konzentration. Sie hob sich von der alfresco-Farbigkeit der Massenvorgänge wirkungsvoll ab, ohne die Organik der Oper zu stören. Abgesehen von der etwas skizzenhaften Exposition ballen sich die Verschwörungsszene der Todesritter, die Eifersuchts- und Racheszene im Turmgemach (im Genre Hofmannsthals) und die Sterbeszene (mit dreifachem Kontrapunkt!) zu unmittelbarster Dramatik, wie sie Verdi in einer derartig kurzen, prägnanten Situationstypik kaum in »Rigoletto«, »Troubadour« und »Sizilianische Vesper« erreichte. Prachtvolle Chöre, groß angelegte Arien, Duette und Terzette von blutvoller Lyrik sind orchestral feinfarbig untermalt. Geniale Einfälle, namentlich die meisterliche Verwendung der Holzbläser und großen Trommel (Rache-Arie des Rolando), überraschen in der Partitur. Insgesamt: *Ein echter Verdi, lebendiges Theater.*

Die problematisch fesselnde Inszenierung *Bayerls* hatte das Irrationale der Stimmungen und Leidenschaften und seine Verkörperung in den Vorgängen der episch-dramatischen Handlung in moderner Art zur Anschaulichkeit in künstlerischen Bühnenbildern und entsprechenden regielichen Möglichkeiten organisch aufgesogen. Die vorzüglichen Hauptdarsteller *Margarethe Hoffmann*, *Eduard Kremer* und *Thomas Salcher* fügten sich gut in den Werk- und Aufführungsstil ein. Dagegen besaß Kapellmeister *Ewald Lindemann* nicht immer das untrügliche Gefühl für die essentiellen Merkmale der Verdischen Musik. Die Uraufführung errang beim Publikum eine stürmische Aufnahme. *Joseph Maria Weber*

JACOB GOTOWATZ: MORANA (Belgrad, Opernhaus)

Da erwische ich in Jugoslawien den Typus einer tatsächlich populären Oper, der erfolgreich uraufgeführten »Morana«. Es handelt sich um eine Nationaloper besten Schlages, die ich zwischen »Jenufa« und »Schwanda« stellen möchte. Weder hat sie Janaceks Reife, noch Weinbergers Raffinement, aber von beiden hat sie so viel Echtes und Wertbeständiges, daß sie voller Existenz sich mit einem Schlage durchsetzt. — Jacob Gotowatz, 1899, wie man mich unterrichtet, in Split geboren, schrieb das Werk mit einem Operninstinkt, wie man ihn nicht oft antrifft. Die Oper wird von Takt zu Takt besser. Streng national ist sie in den Chören und den Tänzen. Dalmatien in der Musik. Motive aus Lika. Folklore. Sehr schön und gut! Aber das Werk wird ansonsten italienisch zu nennen sein. Von Dalmatien bis

Italien sind ein paar Schritt, besonders für den Musiker. Er schreibt für die Stimmen, für das Orchester, für das Herz, aber er wird nie banal. Der Inhalt? Ich möchte lieber von einem — Außenhalt sprechen; die Handlung umrahmt die Musik, eine Handlung, simpel wie noch nie. Ein Mädel ist einem reichen Mann zugedacht, es liebt aber den armen Wojan, einen hübschen Jungen, und reißt mit ihm aus. Zweiter Aktschluß: Schwandastimmung. Liebeslyrik, langsamer Vorhang. Dritter Akt: Acht und Bann und Steinwurf und Scheiterhaufen. Und dennoch das beanstandete Illegitime wird in Legitimes gewandelt. Versöhnung zwischen der Mutter einerseits und dem Vater andererseits. Abrüstung zwischen Montechi und Capuleti. Volkstanz. Schluß.

Ein schöner Abend: weil man gute Musik hört und weil sie ein Könner schrieb, der auch eigene musikalische Bilder zu malen weiß. Der junge *Matatzitsch* sorgt für eine temperamentreiche Wiedergabe der Musik, *Ertl* führt die Szene, die junge *Keser* hat in der Titelrolle viel Frische entfaltet und gesanglich erfreuen können. *Pichler* beherrscht vokal die Szene. Ich notiere nochmals: eindringlichster Erfolg.

Gerhard Krause

RICHARD ENDERS: LAIS. Eine antike Komödie für Musik in einem Aufzug, frei aus dem Französischen des Augier (Breslau, Stadttheater)

Die Fabel ist für eine musikalische Komödie brauchbar. Die korinthische Hetäre *Lais* liebelt, handelt und bandelt in ihrem Prunkgemach mit dem windigen Korinther Psamis, dem verschuldeten Karthager Bomilkar und dem abenteuernden Flötenspieler Kalkidias, der sich dem Psamis verkauft, um in der Rolle eines reichen Persers Lais zu umwerben. Kalkidias' Entschluß, nach Ablauf der Lieferfrist freiwillig aus dem Leben zu scheiden, bringt seinen Herrn in Verlegenheit und erweckt bei Lais Mitleid und schließlich Liebe. Diese Liebe wird kostspielig, weil Lais den Geliebten dem Karthager, der inzwischen das Objekt käuflich erworben hat, für hundert Talente — die ihr ganzes Vermögen ausmachen — abkaufen muß. Ein tragfähiger, komödiantisch verwertbarer Stoff. Mit Hilfe von Kürzungen würde sich auch das Enderssche Buch bühnenwirksam gestalten lassen. Diese Kürzungen sind bei der Uraufführung nicht vorgenommen worden, und das war der Wirkung abträglich. Weit schwächer als das Buch ist die Musik. Sie ist eigentlich ein Irrtum. Enders verwendet das Jazzorchester, ohne aber Jazzmusik zu schreiben. Ein paar rhythmisch vom Jazz beeinflußte Themen maskieren die eigene Erfindungslosigkeit. Man kann jede Musik parodistisch verjazzen. Beispiele zeigen, daß das sogar mit Geist und Geschmack geschehen kann. Wenn Enders seine romantischen Melodien mit den Farben des Jazzorchesters verbindet, so entsteht ein blasses Gemisch. Der melodische Ausdruck reicht von Mascagni bis zu Johann Strauß, das ist die merkwürdige Klangsphäre. Enders ist kein Kapellmeister, aber er hat Kapellmeistermusik geschrieben; das Ergebnis seiner Musikliebhaberei. In ihm steckt zweifellos ein musikalischer Fond, aber es fehlt die Anleitung zu selbständiger Verwertung. Der Premierenerfolg war eine lokale Angelegenheit.

Rudolf Bilke

KURT STRIEGLER: DAGMAR (Dresden, Staatsoper)

Kapellmeister *Kurt Striegler* von der Dresdner Staatsoper ist ein fleißiger Komponist. Und von Zeit zu Zeit kommt eines seiner Werke auch an dem Institut, dem er seine Tätigkeit widmet, heraus. So erlebte hier seine Oper »*Dagmar*« die Uraufführung, der ein sehr herzlicher, wenn auch natürlich etwas lokalpatriotischer Erfolg beschieden war. Der Text ist von dem früheren Dresdner Spielleiter *Robert Boßhart* nach einer Novelle von Theodor Storm verfaßt, die im Original den Titel »Das Fest auf Haderslevhuus« trägt. Es ist eine Mär von leidvoller Minne aus trotziger Ritterszeit. Der Burgherr Rolf steht zwischen zwei Frauen, der dämonischen mordbereiten Gattin Wulfhild und der kindlichen mignonhaften Dagmar. Die Liebenden kommen zusammen wie die Königskinder der Sage und verderben und sterben wie jene. Bei Storm ist alles Stimmungsschilderung und feine seelische Entwicklung. In der Oper muß es zum sicht- und hörbaren Geschehen vergröbert werden, und die epischen Zusammenhänge werden durch Erzählungen oder Gespräche geklärt. Aber die Opernbühne kann ihr Recht trotzdem nur sehr zum Teil finden, weil eben der ganze Stoff episch und nicht dramatisch ist. Noch eine zweite Begrenzung des Stoffes wird dann vornehmlich durch die Musik offenbar. Das ist der Mangel an Gegensätzen, das ewige Grau in Grau. Man muß schon an Pfitzners »Armen Heinrich« denken, um das Gegenstück zu

einer so unerbittlich düsteren Oper zu finden. Immerhin liegt ein bezwingender Idealismus in solchem Schaffen. Und wenn Striegler es auch mit Pfitzner nicht an schöpferischer Kraft aufnehmen kann — im idealistisch-mutigen Verzicht auf jede billige dankbare Wirkung kommt er doch höchst ehrenvoll in seine Nähe. Dabei ist alles Technische mit einem angeborenen Gefühl für Form und mit jenem Geschick gemacht, das den in allen Sätteln gerechten erfahrenen Kapellmeister verrät. Strauß, Schreker und Pfitzner sind die stilistischen Vorbilder. Der zweite Akt mit einem »Tag- und Nachtgespräch« der Liebenden steht etwas sehr im Schatten vom »Tristan«. Der dritte Akt mit dem zur unheimlichen Totenfeier gewandelten Fest ist theatralisch verhältnismäßig am wirkungsvollsten. Auch die Musik erreicht hier besonders mit einigen schönen Chören ihren Höhepunkt. Die Dresdner Oper hat für die Aufführung ihre besten Kräfte zur Verfügung gestellt. *Max Lorenz*, eben von seinem New Yorker Gastspiel heimgekehrt, sang die Partie des liebenden Ritters. *Burg* und *Nilsson* waren zwei finstere prägnante Intrigantengestalten. Die beiden gegensätzlichen Frauentypen wurden von *Eugenie Burckhardt* und *Maria Cebotari* verkörpert, jene voll leidenschaftlicher dramatischer Größe, diese als Dagmar von besonders liebenswürdiger Anmut. Striegler dirigierte selbst, Oberspielleiter *Alexander Schum* hatte für eine wirkungsvolle Inszenierung gesorgt, der malerische Bühnenbilder von Hein Heckroth sehr zustatten kamen. Der Komponist war den ganzen Abend hindurch Gegenstand schmeichelhaftester Ehrungen.

Eugen Schmitz

HAYDN: RITTER ROLAND. Neubearbeitet von Ernst Latzko (Leipzig, Stadttheater)

Die Oper erfreute ihre Besucher anläßlich des 200. Geburtstages von Haydn mit der Uraufführung einer neuen, von *Ernst Latzko* besorgten Fassung von Haydns »heroisch-komischer« Oper »Ritter Roland«. Es handelt sich dabei um eines jener Opernwerke, die Haydn während seiner Tätigkeit am Hofe des Fürsten Esterhazy schrieb, die aber, wie gerade im Falle des »Ritter Roland«, auch den Weg auf die zeitgenössischen Opernbühnen fanden. Die Nachwelt hat bisher dieses Opernschaffen Haydns nur wenig beachtet. Zu sehr tragen alle diese Werke die Kennzeichen einer Zeit des stilistischen Übergangs. Beim »Ritter Roland« kommt dazu noch das offensichtliche Bestreben, der glänzenden versammelten Hofgesellschaft möglichst viel Kurzweil zu bieten. So treten denn die rein lyrischen Gesangsnummern des Titelhelden, der weiblichen Hauptrolle Angelica und ihres glücklichen Liebhabers Medor in Verbindung mit den stark gluckisch gefaßten Auftritten der Zauberin Alcina und den lustigen Kapriolen eines echten Buffopaares, nämlich des Schildträgers Pasquale und der Schäferin Eurilla. Die Partie des Pasquale ist mit ganz besonderer Liebe bedacht und zeigt uns Haydns Musikantenhumor von seiner ausgelassensten Seite. Das musikalisch Wertvollste an dem Werk sind die großen Finales, die Haydn als Beherrscher prachtvoll gegliederter und gesteigerter Solistenensembles zeigen und sich ohne weiteres neben die Finales in Mozarts Opern stellen lassen.

Die Aufführung des Werkes verdient restlose Anerkennung. Unter der musikalischen Leitung von *Oskar Braun* und der szenischen von *Heinz Hofmann* entfaltete das in seiner Entstehung anderthalb Jahrhundert zurückliegende Werk alle seine Reize, zu deren Würdigung es durchaus nicht etwa einer historischen Einstellung des Hörers bedarf. Träger des Erfolges war vornehmlich der von übermütiger Spiellaune strotzende Pasquale *Hanns Fleischers*, ferner die ausgezeichnete Besetzung der Hauptrollen mit *Ilse Koegel* (Angelica), *Ernst Neubert* (Ritter Roland), *August Seider* (Medor), *Lotte Dörwald* (Alcina) und *Elisabeth Gerö* (Eurilla). Das Publikum ließ sich nur zu gern in die heitere Welt dieser Barockoper entführen und spendete während des ganzen Abends lebhaften Beifall. Es ist zu erwarten, daß sich dieses Haydn-Werk auch über das Jubiläumsjahr hinaus im Spielplan der deutschen Opernbühnen erhalten wird.

Adolf Aber

ROBERT HEGER: DER BETTLER NAMENLOS (München, National-Theater)

Den Stoff zu dieser Oper hat der Dichterkomponist der griechischen Sage entnommen: es ist die Heimkehr des Odysseus, die hier dramatisch in einige Szenen zusammengeballter, innerlich ins Allgemeine und Mystische erweiterter Gestalt verarbeitet ist. Es herrscht völlige »Namenlosigkeit«: weder der Bettlerkönig (Odysseus), noch die Königin (Penelope), die Insel (Ithaka) oder der Hirt (Eumaeos) werden genannt, wodurch Heger den

ursprünglich bodenständigen, stark profilierten Stoff »entgriechisieren«, zeit- und namenlos und damit für die Komposition geeignet machen wollte. Er gewann dadurch auch die Möglichkeit, soziale und ethische Momente in die Nachdichtung hereinzubringen, die dem Heldenepos Homers teilweise widersprochen hätten. Es läßt sich nicht ganz übersehen, daß diese Vorteile für die Komposition mehr in der Idee, als in der Ausführung liegen. Schon durch die Dekoration und die Kostüme, die bei der Uraufführung übrigens auch streng auf frühes Griechentum gestellt waren, werden sie in der Hauptsache schon aufgehoben. Trotzdem klingt aus dem Libretto ein sehr sympathischer Ton reinen, auf großes gerichteten Künstlertums, und die unsterblichen Gestalten Homers verlieren auch in diesen mit modernerer (Hebbel-Hofmannsthalscher) Psychologie versehenen Opernfiguren nicht ihre unfehlbare Wirkung.

Die Musik ist gekonnt in jeder Hinsicht. Weder atonal, noch einfach, führt sie die Linie von Wagner-Strauß weiter, wobei polytonale Akkordüberlagerungen, dur-moll-Wendungen und sonstige Komplizierungen dem Klang das Gepräge schillernder Farbigkeit und Üppigkeit, aber auch einer gewissen Unruhe in der Harmonik verleihen. Die glänzende Instrumentierung verrät den um alle Geheimnisse des Orchesters wissenden Kapellmeister. Heger benutzt zwar Leitmotive, formt aber nebenbei auch ganz geschlossene Stücke lied- und arienhaften Charakters, die sich dem Gesamtverlauf der Musik zwanglos einordnen und zu den bestgelungenen Stellen des Werks gehören (Terzett, Stimmen der Not!). Weniger geglückt ist das Bacchanal, in dessen Verlauf auch der Höhepunkt der dramatischen Verwicklung, das vergebliche Spannen des Bogens durch die drei Freier, vom Komponisten nicht völlig ausgebeutet wurde.

Die Wiedergabe unter *Elmendorffs* musikalischer und Hofmanns szenischer Leitung war vorzüglich. Den Bettler gab mit königlicher Würde *Fritz Krauß*, seiner leidgeprüften Gemahlin verlieh *Felicie Hüni-Mihacsek* mit prachtvollem Gesang und vornehm gemessenen Bewegungen die Züge fürstlicher Hoheit. Hirt und Schaffnerin, die wie Kurwenal und Brangäne dem Heldenpaar zur Seite stehen, waren bei *Betetto* und *Hedwig Fichtmüller* in besten Händen; *Nissen* konnte in den leidenschaftlichen Szenen des »fremden Freiers« seine gesangliche Meisterschaft beweisen. Die Chöre hielten sich auf beachtenswerter Höhe, weniger erfreulich waren die Tänze, die im Bacchanal einen zielbewußten Aufbau vermissen ließen. Die Vorstellung erzielte in Gegenwart des Dichterkomponisten einen sehr freundlichen Erfolg.

Oscar von Pander

ALFREDO CASELLA: LA DONNA SERPENTE (Rom, Kgl. Oper)

Nun hat Rom das Hauptstück der Spielzeit herausgebracht. Die »Donna Serpente« ist gewiß nicht das Werk eines hypermodernen Neutöners. Beginnen wir mit ihrem schwächsten Teil: Stoff und Buch. Wie Puccini in seiner Turandot hat Casella sich ebenfalls an die phantastische Märchenwelt Gozzis gewendet. Man sieht, wir sind hier sehr weit entfernt von dem, was kürzlich in Deutschland Bernhard Diebold die »komponierte Zeitung« genannt hat. Mit der orientalischen Märchen- und Zauberoper hat der Librettist Ludovici in entsprechender Umwandlung die bekannten »Maschere« der italienischen Stegreifkomödie vertauscht, die ein heiteres Element (wie das Ministerterzett in Turandot) bilden sollen. Die Tragik für Casella-Ludovici ist aber nun die: Sie haben geglaubt, mit dieser Wahl einer Gozzischen Märchenfabel dem traditionalistischen Sinn des großen italienischen Publikums ein Zugeständnis zu machen, und gerade an dieser typisch-phantastischen Fabelwelt hat sich das Publikum gestoßen. Der führende Musikkritiker Roms Raffaele de Rensis erinnert sehr richtig daran, daß schon Carlo Gozzi selber im 18. Jahrhundert gegen Goldoni unterlag, weil das italienische Publikum den Fabelwesen Gozzis die lebendigen Venezianer von Fleisch und Blut Goldonis auf der Bühne vorzog. Und so könnte man heute sagen: Das Publikum würde für Wolf-Ferrari gegen Casella optieren, wenn man den Vergleich Goldoni-Gozzi auf die Spitze treiben wollte.

Die Musik Casellas hatte also von vornherein mit einer Bühnenhandlung zu kämpfen, die das Publikum ärgerte und langweilte. Aber diese Musik ist ohne Zweifel eine gedanklich und technisch ausgezeichnete Leistung. Nichts von Atonalität und nichts von hypermodernen Auswüchsen. Im Gegenteil. Wie man in Deutschland »zurück zu Mozart« will, so überspringt Casella bewußt das 19. Jahrhundert mit den drei Musikkomplexen der romantischen Oper, des Wagnerschen Musikdramas und des Verdi-Puccinischen Verismus und

strebt zurück zur vokalen Polyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts (in den a cappella-Chören des dritten Aktes ist das wörtlich zu nehmen). Von der Musik der letzten fünfzig Jahre vollends erkennt er nur den späten Verdi des Otello und Falstaff an. Er kehrt zurück zur Form der geschlossenen Musikstücke und verwirft Wagners ewige Melodie. Wie stellt sich nun der Gesamteindruck dieser Musik? — Es sind Stellen und Schöpfungen von großer, auch melodischer Schönheit, Themen, die in vollendeter technischer Durchführung einen tiefen Eindruck hinterlassen, alles das mehr in den zarten und lyrischen als in den grotesk heiter sein wollenden Partien. Aber man wird aus dieser Stimmung immer wieder herausgerissen durch Unerwartetes, zu dem sich Casella entweder durch den Stoff und die Erfordernisse des Buchs gezwungen sieht, oder vielleicht auch durch das Unterbewußtsein, daß der Führer der italienischen Moderne sich schuldig ist, modern zu sein.
Der Erfolg war nicht unbestritten. Die Mehrheit des Publikums zollte aber Casella durchaus die ihm gebührende Anerkennung. Die Ablehnung des Buchs war allgemein. Die Aufführung trotz der persönlichen Leitung des Komponisten nicht mehr als mittelmäßig.

Maximilian Claar

ROSSINI: SEMIRAMIS. Neudichtung von Hans Bodenstedt, musikalische Bearbeitung von Adolf Secker und Otto Petersen (Rostock, Stadttheater)

Rossinis heitere Oper erlebte hier ihre beifällig aufgenommene Uraufführung, d. h. Wiedereinführung in den Spielplan. Die Uraufführung in Venedig 1823 hatte einst wenig Anklang gefunden, vornehmlich wegen des Textes mit Verrat, Mord und Totschlag, der zur leicht beschwingten, stellenweise fast operettenhaften Musik nicht paßte. Die »Semiramis« verschwand allmählich ganz vom Theater. Bodenstedt verwandelte mit glücklicher Hand den Zwitter der Tragikomödie in eine reine Komödie und brachte dadurch Musik und Text in Einklang. Die üppige Königin verlockt junge Ehemänner, darunter den bevorzugten, jährlich wechselnden Hauptmann der Leibwache, zum Liebestempel in den sagenhaften hängenden Gärten. Ein neu vermähltes Ehepaar verfällt diesem Schicksal, wird aber durch die lustigen Streiche der kecken Straßensängerin Niniva aus den Liebesfesseln befreit und wieder glücklich vereinigt. Die liebeverlangende, zum Schluß einmal ausnahmsweise entsagende Semiramis, der salbungsvolle, wein- und weibselige Oberpriester, ein Verwandter von Mozarts Osmin, das drollig überlegene Straßenmädchen, der eitle Gartenhüter, ihr Liebhaber, das empfindsame Ehepaar sind dankbare Rollen, die durch unsere ausgezeichneten Gesangskräfte in kaum zu übertreffender Weise gespielt wurden. Der musikalische Bearbeiter strebte danach, durch Beseitigung überflüssiger Koloraturen die Oper für deutsche Sänger unserer Zeit sangbar zu machen, die anmutigen Melodien eindrucksvoll herauszuheben und die Nummernoper zum flüssigen musikalischen Lustspiel zu wandeln. Unter Kapellmeister *Karl Reise* und Spielleiter *Peter Andreas* gelang die mit prächtigen Bühnenbildern W. Rammelts ausgestattete Wiedergabe der reizvollen Oper, die neben dem »Barbier« ihre eigene Note hat, in allen Stücken.

W. Golther

HAYDN: DIE WELT AUF DEM MONDE. Neubearbeitung von Wilhelm M. Treichlinger und Mark Lothar (Schwerin, Staatstheater)

Die als »*Uraufführung*« bezeichnete Neubearbeitung der vor 155 Jahren im Schloß des Fürsten Esterhazy uraufgeführten komischen Oper »*Die Welt auf dem Monde*« von *Joseph Haydn*, nach *Goldoni*, ist textlich *Wilhelm M. Treichlinger*, musikalisch *Mark Lothar* zu danken. Mit dem Namen »Oper« ist dem Werk offenbar eine zu hohe Ehre angetan; diese Bezeichnung ist nur berechtigt, insoweit die leichtflüssige, melodienreiche Musik Haydns in Frage kommt, im übrigen ist es nur eine antiquiert duftende szenische Burleske mit karnevalistischer Handlung, ein Marionettenstück, das seiner Zeit jedenfalls nur zur Belustigung der Esterhazyschen Hofgesellschaft, nicht für die Opernbühnen bestimmt war. Die Bühnenberechtigung von »Il Mondo della Luna« ist, wie schon angedeutet, nur durch die graziöse im Rokokostil daherperlende Haydnsche Musik, die von den zartesten Nuancen der Rezitative zu verführerischen Arien und Duetten hin und herübergleitet, gerechtfertigt. Die szenische Umwelt bietet der lachlustigen Menge zwar allerlei Ergötzlichkeiten durch den von vier Spaßmachern besorgten Umbau der primitiven Versatzstücke bei offener Szene, kann aber kaum einen Musikfreund dazu reizen, sich diesen Ulk ein zweites Mal anzu-

sehen. *Ladwig* führte den Taktstock mit feinfühligem Elan. Die Koloratursängerin *Warneyer* und der Tenor *Ludwig* schnitten in den Hauptpartien glänzend ab. Das ausverkaufte Haus geriet schon beim ersten Akt in eine enthusiastische Stimmung, die sich zum Schluß zu einem hier selten gehörten Beifallssturm steigerte. *Paul Fr. Evers*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

BERLIN

KONZERTE

Der wirtschaftlich schwärzeste Berliner Konzertwinter geht seinem Ende entgegen. Die letzten Sinfoniekonzerte Furtwänglers, Bruno Walters, Klemperers und Kleibers, die ihm noch immer das Gesicht wahrten, sind verklungen. Wie die Nichtprominenten durchkommen, ihr Künstlertum aufrecht erhalten, insbesondere der Nachwuchs, ist ein Rätsel. In den Kaffeehäusern hört man heute sehr gute Musik. Die »Kammermusikabende« nehmen zu, weil man sich auf Unkostenteilung zum Kollektiv zusammenschließt. Mancher Wertvolle verschludert. Alle spüren, daß sie immer wieder bei der Teilung der Erde zu schlecht wegkommen. Aber Künstler sein heißt Optimist sein. Die Welt des Scheins muß erhalten bleiben, um die reale wenigstens seelisch zu stützen. Darum künden die Blätter, etwas voreilig, aber eben unverwüstlich optimistisch, mit herabgesetzten Preisen bereits die nächste Konzertsaison an. Bringen wir vorerst die alte zum Abschluß.

Das vorletzte, *das neunte Furtwängler-Konzert*, brachte berühmten Besuch: *Maurice Ravel*, der zum erstenmal nach Berlin kam, stand am Dirigentenpult der Philharmoniker, den Orchesterpart seines neuen Klavierkonzertes autoritativ zu formen. Solistin war *Marguerite Long*, eine französische Pianistin von Ruf, der das Konzert gewidmet ist und die es in ihren wesentlichen Eigentümlichkeiten ausgezeichnet beherrschte. Obwohl alle jene bekannten Schaffenselemente Ravels hier wieder von neuem zur Synthese werden, ist dieses Werk nichts Einmaliges, ausgenommen der langsame Mittelsatz, fast ein Klaviersolo, mit sparsamster Holzbläser-Sekundierung originell verbunden, eine seltsame Intuition in überzeugend klarer Erfassung. Die beiden Ecksätze lassen den Zusammenhang mit den französischen Klaviermeistern des 18. Jahrhunderts erkennen; doch die Veredlung, die aus dieser gesunden Unterlage erwächst, zeitigt merkwürdige Kontraste. Neben noch immer impressionistisch malender Halbstufenmelodik, elegant schmiegsamen Linien stehen die hier barbarisch anmutenden gehämmerten Rhythmen Prokofieffs und Strawinskijs. Die Härte der konstruktiven Harmonik, die nicht polyphon resultiert, empfindet man nicht als Kraftäußerung, sondern als eine Verschleierung seines im Grunde romantischen Wesens. Furtwängler hatte das neue Werk in ein Rahmenprogramm gesetzt: voraufgehend Haydns B-dur-Sinfonie und die Coriolan-Ouvertüre, abschließend mit einer intuitiv großzügig durchdringenden Darstellung des Don Juan von Strauß.

Sein letztes Konzert brachte ein Gegenstück zu Strawinskijs Pergolese-Suite, doch nur in der Machart, die *»Altenglische Suite« von Max Ettinger*. Schöne, melodisch primitive oder volksliedartige Einfälle alter englischer Meister sind hier in fünf Sätzen für großes Orchester aufgepulvert worden, was dem Schlußstück »The Kings Hunt« noch am besten bekommen ist. In Bachs Konzert für drei Klaviere, darin *Georg Bertram*, *Bruno Eisner* und *Franz Osborn* als Konzertierende selbst in den Rubati und Ritardandi wundervoll zusammengingen, schuf Furtwängler ein kraftvolles Gegeneinander von Orchester und Solisten, um im Zeichen Beethovens mit der Fünften, seine Sinfoniekonzerte mit den Philharmonikern großzügig zu beschließen.

Auch *Klemperer* schloß in diesem Zeichen: mit Beethovens Es-dur-Klavierkonzert und der Neunten. *Artur Schnabel*, der im April fünfzig Jahre wurde, war sein Solist. Es sind unwägbare, in Worten eigentlich unfaßbare, aber trotzdem deutlich vorhandene Unterschiede, mit denen die nachschaffenden Diener am Kunstwerk zu Beethoven oder sonst zu einem Meister kommen und von ihm eingestellt werden. Wie es nicht zwei gleiche Menschen gibt, so auch nicht zwei gleiche

Künstler, zwei gleiche Dienende oder Gleichdienende. Die Unterschiede sind mit der »Auffassung« nicht zu decken, sie sind viel mehr und komplizierter. Ein umfassender Wesenszug dominiert. Bei Klemperer das Kraftbewußtsein, der dynamische Antrieb, nicht die graduelle Dynamik wie bei Furtwängler, bei Schnabel die Überlegenheit, eine künstlerisch-philosophische Sicherheit, die für *alles* Menschliche eine Formung findet, auch für das Passive, das für den aktiven Klemperer nur ein Stillehalten ist. Beide kommen zu Beethoven, ohne in ihm gleich oder nur anders geworden zu sein. Das größere Geheimnis liegt eben in Beethoven, ein Geheimnis des Genialen. In der Neunten wird für Klemperer das Prestissimo-Chorfinale charakteristisch, das er überrennt, ungeachtet, ob Menschenstimmen da noch folgen können. Das Singen wird zum Stammeln, aber der gewaltige Atem ist gewahrt. Wie würde Schnabel diese Stelle machen? — Bleibt noch zu melden, daß der Philharmonische Chor das Menschenmöglichste leistete und das Soloquartett, *Käte Heidersbach*, *Margarete Klose*, *Charles Kullmann*, Mitglieder der Staatsoper, und *Matthieu Ahlersmeyer* als Gast, entsprechendes Niveau hielten.

Rein klassisch war auch das letzte, das sechste Konzert *Bruno Walters* mit den Philharmonikern: Haydn, Mozart, Beethoven. Wenn wir das attische Salz der Gegenwartsmusik nicht bald wieder mit hineinnehmen, werden wir zu einer Überfeinerung der Klassik kommen. Über Bruno Walters Formung der c-moll-Sinfonie Haydns lag Müdigkeit, die in körperlicher Abspannung ihren Grund haben konnte. Die starke Konzentration, die er von sich forderte, als er in Mozarts d-moll-Klavierkonzert den Solopart spielte und vom Flügel aus gleichzeitig den Orchesterpart dirigierte, brachte eine außerordentlich feinnervige, in zarten und überzarten Schattierungen sich ergehende Interpretation zustande, die den Hörer zuweilen bis zu einem atemversetzenden Mitgehen zwang und die Philharmoniker von ihrer großartigsten Seite zeigte. Auch Bruno Walters Konzertreihe schloß mit einem großen Beethovenwerk, der Eroica.

Und weiterhin Beethoven. Das *dreißigjährige Bestehen des Bruno Kittelschen Chores* wurde Anlaß zu einer wundervoll durchgearbeiteten Darstellung der Missa solemnis, die, wie der Schlußchor der Neunten, zu den Standardwerken des Chors gehört. Nicht im Rahmen eines eigenen Festkonzertes bekam man sie dargeboten. Dazu reicht es bei dieser chorisch so ausgezeichneten, aber nicht subventionierten Vereinigung schon lange nicht mehr. Als Volkskonzert der Philharmoniker kam das monumentale Werk zum Klingen, zu billigen Eintrittspreisen. Das Feierliche war hier ganz aufs Innerliche gestellt, lag allein im Werk, die Festweihe in seiner einzigartig vollendeten Wiedergabe. Das Soloquartett bestand aus *Adelheid Armhold*, *Maria Peschken*, *Robert Bröll* und *Fred Drissen*.

Und noch von einem andern Jubilar hat der Chronist zum Schluß zu melden: Der 1. Mai 1882 ist der *Gründungstag des Berliner Philharmonischen Orchesters*, und so konnte diese weit über die Landesgrenzen hinaus berühmte Vereinigung ihr *fünfzigjähriges Bestehen* feiern. Unter *Furtwänglers* Leitung fanden zwei Festkonzerte statt und zwischen beiden ein offizieller Festakt, in dem das musikalisch und kulturpolitisch interessierte In- und Ausland seine lebendige Anteilnahme bekundete. Vertreter des Reiches und der Stadt Berlin, die Botschafter Englands, Frankreichs, Österreichs und Belgiens, zahlreiche Vertreter der Kunst und Wissenschaft, der Presse, der auswärtigen Orchester und Chorvereinigungen hatten sich als Gratulanten eingestellt. Der Reichspräsident verlieh Furtwängler die Goethe-Medaille, und der Vorstand des Orchesters ernannte den »Philharmoniker« Wilhelm Furtwängler und den seit der Orchestergründung noch immer aktiven Harfenisten Otto Müller zu Ehrenmitgliedern.

In den beiden Festkonzerten, wie auch in einer Rede während des Festakts, dokumentierte der große Dirigent wiederum seinen klar und scharfumrissenen Musikantenwillen, mit »seinen« Philharmonikern Diener zu sein am Werk. Das Programm des ersten Konzerts bestand aus der h-moll-Suite für Flöte und Streichorchester von Bach, mit dem Meisterflötisten *Albert Harzer* als Solospieler, aus dem *»Philharmonischen Konzert« von Hindemith*, Variationen für Orchester (»für Wilhelm Furtwängler und das Berliner Philharmonische Orchester zur Feier seines 50jährigen Bestehens«, *Uraufführung*) und aus Bruckners Siebenter. Das neue Werk Hindemiths ist zwar eine Gelegenheitskomposition, setzt aber mit durchaus vollgewichtigem Inhalt die Reihe jener »Konzerte« fort, die im Gegeneinander und Wechsel von Solo- und Tuttipartien die Freude am Spielerischen betont. Im zweiten Festkonzert stand nur Beethovens Neunte auf dem Programm, um mit dem Jubel des Schlußchors die Jubelfeier der Philharmoniker

zu beschließen. Alle glücklichen Momente einer günstigen Stunde trafen zusammen; es wurde eine Aufführung ganz großen Gelingens, eine denkwürdig klassische Darstellung größten Stils, darin Furtwängler sich selbst und alle bisherigen Darstellungen übertraf. Des Näheren darauf einzugehen verbietet der Raum. Ihrem Treuegelöbnis entsprechend, das nicht nur dem Künstler, sondern auch dem Menschen Furtwängler gegeben wurde, folgten die Philharmoniker ihrem großen Führer mit unerhörter Geschlossenheit, folgte der immer großzügig zuverlässige *Kittelsche Chor* und das bewährte Solistenquartett der Freudenkünder *Ria Ginster*, *Frieda Dierolf*, *Helge Roswaenge* und *Rudolf Bockelmann*.

Otto Steinhagen

Orchester und Solisten

Erich Kleibers Konzerte im Opernhaus Unter den Linden, diesmal nur drei Abendveranstaltungen, sind vorüber. Sie gewähren im ganzen keinen imposanten Rückblick. Das letzte Programm bot kaum einen nennenswerten Anreiz: Webers »Abu Hassan«-Ouvertüre, Tenorarien von Mozart *(Marcel Wittrisch)*, ein Trompetenkonzert von Leopold Mozart *(H. Bode)* und die abschließende Faust-Sinfonie von Liszt waren gewiß ordentliche Darbietungen, aber nicht gerade Ereignisse zu nennen. Gewichtiger wurde dagegen der zweite Abend, der außer der D-dur-Sinfonie Beethovens und einer suitenartigen Folge aus Telemanns »Tafelmusik« noch zwei Uraufführungen zur Diskussion stellte. Man hörte von *Jaromir Weinberger* eine festlich rauschende, in der Eingebungskraft freilich nicht sehr starke Passacaglia für Orchester und Orgel und kam dabei jedenfalls zu der wichtigen Beobachtung, daß der Komponist von »Schwanda« ohne Textwort und ohne dramatische Szene viel von seiner Phantasiekraft und Eigenart verliert. Ein künstlerisch wertvolles, stilgeschlossenes neues Werk präsentierte sich in *Ernst Tochs* Musik für Orchester und eine Baritonstimme op. 60. Die beiden aus Rilkes »Stundenbuch« gewählten und vertonten Dichtungen sind nicht als melodisch geformte und orchestral begleitete »Gesänge« zu betrachten, sondern stellen den interessanten und gelungenen Versuch dar, einen Text sinfonisch, d. h. mit absolut sich entfaltender Musik zu interpretieren. An diesem feingliedrigen und subtil gefärbten Stück konnten Kleiber und seine Musiker ihr glänzendes Können in helles Licht rücken, erwies sich auch der Solist *Hermann Schey* als ein für differenzierten Vortrag intuitiv veranlagten Künstler.

Am Jubiläumstag Haydns hatte *Kleiber* mit den *Philharmonikern* einen Wiener Abend angesetzt, der hauptsächlich Haydn gewidmet war und natürlich beifällige Aufnahme fand. Die Wiener Musikfreudigkeit Kleibers, ausgewirkt in einem so hervorragenden Orchester und mit einem so zutreffenden Programm, das mußte schon ein festliches Musizieren abgeben. Die Variationen über das Kaiserlied, Deutsche Tänze und die D-dur-Sinfonie (Nr. 5) erklangen in Grazie und konzentrierter Formrundung. Dazu spendete der Sopran von *Jarmila Novotna* unbekannte Arien aus dem großen, noch teilweise unerschöpften Haydn-Schatze. Kleiber schloß die musikantisch vollendete Gedenkfeier mit Johann Strauß' »Geschichten« wirkungsvoll ab. Vielleicht war dieses mit Absicht unbeschwert von feierlicher Würde gehaltene Konzert gerade recht für den Geburtstag des großen Naturkindes Haydn! Mit dem Philharmonischen Orchester traten letzthin zwei weitere Kapellmeister der Staatsoper in Front, als Dirigenten für den Bechstein-Stipendienfonds. *Leo Blech*, der überlegene Kenner orchestraler Bedingungen und griffsichere Gestalter »tönend bewegter Formen«, machte aus Cherubinis »Anacreon«-Ouvertüre eine klingende Kostbarkeit und aus der G-dur-Sinfonie von Haydn (Nr. 13) einen aus tiefer Liebe gewundenen Strauß der Verehrung für den Meister des Wiener Klassikerstils. Die solistisch mitwirkende *Irma Kopp* (Konzerte von Mozart und Beethoven) fügte sich als hoffnungsvolles, echtes Klaviertalent dem Rahmen anständig ein. Drei Wochen später sah man *Richard Lert* an demselben Pult, neben der Brahms-Sinfonie in e-moll ebenfalls einen Haydn (Nr. 7, C-dur) mit nachspürender Feinheit und formspannender Kraft dirigierend, hörte man als Solistin des dritten Beethoven-Konzertes die innerlich reich veranlagte, bei uns bereits rühmlich bekannte Mailänder Pianistin *Renata Borgatti*.

*

Dem Berliner Sinfonieorchester ist durch Aufsagen der städtischen Subvention zum Herbst das Todesurteil verkündet worden. Die allgemeine, katastrophale Finanzlage macht diese Maßnahme begreiflich, entschuldigt aber nicht ganz das Aufgeben einer seit 25 Jahren bewährten künstlerisch leistungsfähigen Vereinigung. Sie erlebte ihre erste Glanzzeit unter dem Namen Blüthner-Orchester, war nicht nur in Berlin, sondern auch im Reich und im

Ausland als Orchester von Rang hoch geachtet. Nun soll dieser ruhmvollen Vergangenheit die Zukunft abgeschnitten werden: die Not der Zeit fordert ein weiteres Opfer aus dem Bereich der Kunst! Man will zwar die einzelnen Musiker in anderen städtischen Orchestern unterbringen, beziehungsweise pensionieren; das mildert ein wenig die harte Maßnahme. Aber während die Philharmoniker ihr 50jähriges Jubiläum in freudvoller Zuversicht begehen dürfen, müssen die von der Krise besiegten Mannen des Berliner Sinfonieorchesters ihr Verbandsfähnlein auf Halbmast setzen.

Einstweilen sind jedoch noch kräftige Lebenszeichen vom Sinfonieorchester zu vermelden. Aus der Reihe der stets hochwertig durchgeführten Sonntagskonzerte zwei Beispiele. Eine von *Dr. Kunwald* geleitete Haydn-Feier stand unter dem Protektorat des österreichischen Botschafters, brachte in ausgezeichneter Darstellung außer einer Jugendsinfonie des Meisters (Nr. 4) noch die beiden Spätwerke in G-dur (Nr. 88) und die sogenannte Glockensinfonie (Nr. 101) zu Gehör. Solistische Beigaben waren noch das Cellokonzert, das der Konzertmeister *G. Zeelander* mit der an ihm gewohnten Noblesse des Vortrags zum besten gab, und eine von *L. Mysz-Gmeiner* überlegen dargebotene Arie aus »Ariadne auf Naxos«. Auf derselben Höhe der Werkgestaltung stand der darauffolgende Beethoven-Abend Kunwalds, bestellt mit den Sinfonien in B-dur und c-moll, dem Klavierkonzert in C-dur, das von *Susanne Fischer* Schliff und musikalische Prägung erhielt.

Mit dem Berliner Sinfonieorchester werden leider auch seine im letzten Winter extra veranstalteten »gemeinnützigen Uraufführungskonzerte für zeitgenössische Tonsetzer« aufhören. Den letzten dieser modernen Abende leitete *Dr. Fr. Weißmann;* eine famos zur Durchführung gebrachte Folge von drei Novitäten war das Ergebnis. Mit *Herbert Trantows* Vorspiel für kleines Orchester hörte man ein Stück sauber gefaßter, typischer Spielmusik, etwa in der Stilrichtung Hindemith geformt und als ein echter Talentbeweis zu werten. Der Konzertsatz für Klavier und Orchester op. 11 von *Karl Stimmer*, eine in expressionistischen Übertreibungen und formaler Unklarheit sich ausbreitende Musik, ging ziemlich eindruckslos vorüber. Auch *Walther Gmeindl* ist in seinen Variationen für großes Orchester mit obligatem Klavier noch entfernt von der Zielsicherheit der Persönlichkeit und schöpferischen Reife; denn die klanglich anspruchsvolle Fassade deckt noch viel Leerlauf und Konstruktion zu. Aber unverkennbar der unsentimentale, naturhafte Impuls zum Musizieren in diesem Komponisten, der sicherlich eine Zukunftshoffnung ist.

Kammermusik und Solo-Abende

Das *Lütticher* Streichquartett ist bei uns als vortrefflich diszipliniertes Ensemble bereits im Vorjahre angenehm aufgefallen und hat jetzt wieder erfolgreich abgeschnitten. Am besten geriet ihm natürlich die wesensnähere Kunst der Ravel und C. Franck; aber auch Beethoven (op. 59) gewann in dieser formklaren Spiegelung autonomes Leben. — Dem neugegründeten Trio: *Jascha* und *Tossy Spiwakowsky*, *Edmund Kurtz*, ist Gutes nachzusagen. Drei perfekte Instrumentalisten haben sich zusammengetan, scheinen im musikantischen Wollen und Empfinden zusammenzupassen und auch ernsthafte Ensemblestudien zu treiben (Brahms, Schubert usw.). — Erfreuliches Können bewies ferner die Kammermusikvereinigung *Fr. Schröder*, *Anton Krafft*, *W. Landshoff*, ebenfalls ein Klaviertrio, mit Werken von Telemann und Beethoven. Nur als Komponist vermag Frieder Schröder nicht ganz zu überzeugen, weil seine produktiven Kräfte im Konventionellen stecken bleiben und den persönlichen Auftrieb noch vermissen lassen.

Abgesehen von zwei Cellisten, dem solid fundierten *Armin Liebermann* und dem auffallend begabten, jungen *Amedeo Baldovino* (der schon im Herbst Aufmerksamkeit erregte), sind Soloabende mit dem »singenden Holz« vorwiegend von Geigern bestritten worden. So spielte *Juan Manén*, technisch glänzend und in Ausdruck kultiviert wie immer, Mozart, Beethoven (die er leider etwas romantisierte) und ein eigenes Violinkonzert. Dann hörte man wieder mit Vergnügen den künstlerisch hochstehenden Amerikaner *Albert Spalding* Brahms und Reger vortragen. *Wolfgang Herold* ist als Violinist von gediegenem Können zu vermerken; unter gewissem Vorbehalt auch der musikalisch veranlagte, aber technisch noch nicht fertige *Cyrill Kopatschka.* Aus der Violinschule *Maxim Jacobsens* wurden ein paar Talente vorgeführt, die ihrem Lehrer Ehre einbrachten: der beinahe konzertreife *Gerhard Misch* an der Spitze und als Kuriosum der erstaunlich sicher ein Viotti-Konzert bewältigende sechsjährige *Siegfried Rittmann.*

*

Auf dem Pianistentablett fehlen diesmal die großen Namen; talentierte Jugend herrscht vor. *Theophil Demetriescu*, der ein großer, gereifter Könner ist, gehört natürlich nicht zu ihnen. Sein Klavierabend war eine imposante Folge von Bach und Mozart bis zu den neueren Klavierwerken von Toch, Petyrek und Prokofieff. Von Letztgenanntem gab es als Uraufführung Sechs Stücke op. 52, die als eine Bereicherung des modernen Repertoires anzusehen sind und in ihrer klavieristisch fesselnden Faktur von Demetriescu erfolgreich dargeboten wurden. Drei »Episoden über ein Thema« von Wera Winogradowa wirkten wenig eigenstark. Auch der Schweizer *Walter Lang* kann nicht zum Nachwuchs gerechnet werden und nicht zur Klasse der Nurpianisten, denn er ist Komponist und als Konservatoriumslehrer seit Jahren geschätzt. Sein Klavierabend, an dem er klar disponierend und musikalisch aufbauend Mozart, Schumann, Reger usw. spielte, erregte deshalb mehr didaktisches Interesse.

Karl Ulrich Schnabel und der Schnabel-Schüler *Leonard Shure* spielten mit Feinheit und formaler Ausgeglichenheit auf zwei Flügeln ältere Werke dieser wenig zahlreichen Gattung. *Konrad Hansen* scheint ein Pianist mit starken künstlerischen Kraftreserven zu werden, dem allerdings mehr das Al-fresco-Spiel (Beethoven, Reger) als die spielerische Anmut (Haydn) gelingt. Zwei begabte Ausländer, *Clifford Curzon* und *Mac Gregor*, sind ebenfalls, nach Fertigkeit und Atemlänge beurteilt, für größere Formen veranlagt; während *Paul Doguereau* in lyrischen Charakterbildern am wirksamsten hervortritt.

Jugend auch bei den Pianistinnen überwiegend. Von *Lubka Kolessa*, die einen Chopin-Abend gab, erwartete man immerhin schon eine gewisse Stetigkeit und persönliche Haltung, weil sie als große Begabung schon jahrelang abgestempelt ist. Aber über den Instinkt hinaus, der manchmal glänzend Gelungenes und dann wieder oberflächlich Geschautes zutage brachte, scheint es bei ihr nicht zu reichen. Die für Schumanns kapriziöse Art gut eingestellte *Gertraud Dirrigl*, die intelligent gestaltende *Gertrud Bamberger* und die impulsive *Ilse Kolshorn* sind sympathische, bekannte Erscheinungen. Zwei Schülerinnen Bertrams wären ebenfalls mit Anerkennung zu nennen: *Margarete Jolles* (die unter *Mich. Taubes* Leitung das Bachsche d-moll-Konzert mit Kammerorchester spielte) und *Felicitas Reich* mit ihrem beifällig aufgenommenen eigenen Klavierabend. Aus der Schule Schnabels debütierten mit gutem Anlauf *Luise Thielemann*, anscheinend eine über den Durchschnitt weit hinausreichende Spiel- und Formbegabung und die noch unausgegorene aber ursprüngliche *Sara Wittenberg*.

Karl Westermeyer

OPER

BREMEN: In der Oper nahmen die Wiederholungen des Nibelungen-Ringes unter Kapellmeister *Karl Dammer* viel Raum und Zeit in Anspruch. Erfreulicherweise, so daß selbst das aufgedonnerte »Weiße Rößl« etwas Stallruhe hat. — Als künstlerische Leistung eigenen Gepräges und Könnens ist die Neueinstudierung des Fra Diavolo durch Kapellmeister *Hermann Adler* zu bewerten. Adler ist hier zugleich sein eigener Textrevisor und Inszenator; er hat dem rhythmisch graziösen Werk alle Opernschwere (dem Lorenzo leider auch seine Hauptarie) genommen, die Titelrolle dem Operettentenor zugewiesen und das Ganze musikalisch ungemein sauber ausgefeilt. So war es eine richtige, in leichtestem Fluß vorüberhuschende Spieloper. Experimente mit den Bolschewistenhäuptlingen der Moderne vermeidet unsere Oper durchaus. Es wäre auch verlorene Liebesmühe. Fanatismus vor leeren Häusern ist Selbstmord und kostet obendrein Geld. *Gerhard Hellmers*

BUDAPEST: Die Spieloper *Malipieros:* »Der falsche Harlekin« und drei sogenannte »Minuten-Opern« von *D. Milhaud*, und zwar: »Raub der Europa«, »Der befreite Theseus« und die »Verlassene Ariadne« standen als Novitäten auf dem Programm. Im ersten Stück veranstaltet eine Dame ein kleines Preissingen, wobei natürlich keiner der bekannten Bewerber, sondern der als Harlekin verkleidete Außenseiter den Preis und damit die Hand der Dame gewinnt. Malipieros dazugehörige Musik tut nicht weh, begeistert aber auch nicht sehr, sie plätschert in rokokomäßig gavotte- und menuettartigen Klängen neben volkstümlichen Ufern sanft einher und erhält nur bei den stilisiert-grotesken Bewegungen des Harlekin etwas leuchtendere Farbe. — Die Minuten-Opern Milhauds waren auf stärkste Satyre frisiert. Es sei dahingestellt, ob mit Recht und ob nach des Komponisten Vorschriften, auf alle Fälle war es ein Weg, die Sache dem Publikum mundgerechter zu machen. Daß es trotzdem nicht anbiß, lag wohl an den Werken selbst. Radikale zeit-

genössische Musik ist ja meistenteils nicht liebenswürdig, man verlangt es von ihr auch gar nicht, wenn sie sonst noch etwas Wichtiges zu sagen hat. Diese Musik Milhauds ist aber entschieden besonders hart und unangenehm, ohne uns von der unbedingten Notwendigkeit dieser Härte zu überzeugen. Die Aufführungen selbst, was Orchester, Solisten, Szenenbilder und Regie anbelangt, standen auf tadellos künstlerischer Höhe.

Den Erstaufführungen folgte eine mit stimmungsvollem neuem szenischen Material versehene und von Frau *v. Dohnanyi-Galafrès* neu einstudierte ausgezeichnete Aufführung von *Dohnányis* Pantomime: »Der Schleier der Pierette.« *E. J. Kerntler*

CHICAGO: Nach einer glanzvollen Saison schloß die »Chicago Civic Opera« ihre Tore. Wie im vorigen Jahr errang die deutsche Sektion der Oper den größten Erfolg. *Wagners* »Lohengrin«, »Meistersinger«, »Tannhäuser«, »Tristan« und »Parsifal« (neuinszeniert) üben noch immer die größte Anziehungskraft aus. Auch *Mozarts* »Zauberflöte«, die hier dem Chicagoer Publikum als »Novität« präsentiert wurde, ergab einen durchschlagenden Erfolg. Die zweite deutsche Neuheit, *Schillings'* »Mona Lisa«, gefiel dagegen wenig und verschwand schon nach der zweiten Vorstellung.

Als einzige italienische Novität wurde *Leonis* Einakter »L'Oracolo« aufgeführt. Leoni ist ein nicht sehr geschickter und geistreicher Eklektiker. Sein »L'Oracolo« bietet nichts, was Puccini, Leoncavallo und Mascagni schon längst ausdrucksvoller und talentvoller nicht ausgesprochen haben. Die Opernleitung tat hier also einen Mißgriff, der nur dadurch zu erklären wäre, daß die Aufführung des Einakters mit keinen technischen oder finanziellen Schwierigkeiten verbunden war. Im übrigen war das Opernrepertoire genau so konservativ wie in den vorigen Jahren. *Verdi* und *Puccini* beherrschten das Feld. Man ist hier eben auf Kassenerfolge bedacht und sucht weniger wie in Europa Opernneuland zu entdecken.

Die deutsche Oper war auch in diesem Jahr durch hervorragende Kräfte vertreten, Frieda Leider, Maria Rajdl, Maria Olszewska, Paul Althouse, Paolo Marion, Rudolf Bockelmann, Hans Nissen, Alexander Kipnis wurden wohlverdient gefeiert. Ebenso Egon Pollak, dessen Verdienste um die deutsche Kunst in Amerika nicht hoch genug zu schätzen sind.

Neben den Konzerten des Chicagoer Sinfonie-Orchesters unter Frederick Stock bildet die Oper eine der schönsten Kulturerrungenschaften im Leben dieser Großstadt. Und es ist symptomatisch für die Zeit, in der wir leben, daß auch hier, im reichsten Land der Welt, die wirtschaftliche Krise so weit fortgeschritten ist, daß die Existenz der Oper im nächsten Jahr ernstlich gefährdet ist. Wie überall ergibt auch die Chicagoer Oper ein jährliches Defizit, das sonst von dem Chicagoer Mäzen und Elektro-Magnaten, Samuel Insull, getragen wird. Nun erklärt Insull, dessen ungeheueres Vermögen während der Krise bedeutend zusammengeschmolzen ist, daß er nicht mehr gewillt sei, das Defizit allein zu decken. Er verlangt, daß die wohlhabenden Opernfreunde einen Garantiefonds in Höhe von 500 000 Dollar bilden und in dieser Weise die Existenz der Oper für das nächste Jahr sichern. Bis dahin wird kein einziger Vertrag geschlossen. Die Zukunft der Chicagoer Oper schwebt also in der Luft und hängt von der Opferwilligkeit der Kunstfreunde ab. *S. A. Lieberson*

DRESDEN: *Fritz Busch* hat den »*Parsifal*« neueinstudiert und zum ersten Male selbst dirigiert. Obwohl großer Toscaniniverehrer, hat er es doch vermieden, sich des Meisters aufsehenerregende breite Bayreuther Tempi anzueignen. Die Akte behielten die normale Zeitdauer. Im übrigen war alles sehr schön und klar ausgearbeitet, gleichsam mehr auf klassischen als romantischen Stil gebracht, dabei aber doch voll Klangschönheit und Weihe. Den Parsifal sang erstmals der junge Tenor *Rudolf Dittrich*, der sich nach anfänglicher Befangenheit mit seiner schönen warmen männlichen Stimme gut in die Aufgabe hineinfand. Auch eine neue Regie Alfred Reuckers gab es mit teilweise neuen Dekorationen. Doch entfernte sich nichts vom sicheren Boden der Überlieferung. Wir sind ja hier durch die mißglückte »moderne« Ausstattung des »Rings« durch Strnad geschreckt genug. *Eugen Schmitz*

FRANKFURT a. M.: Wenn es um eine Neueinstudierung des »*Freischütz*« geht, bin ich Partei. Vor vier Jahren schrieb ich über Webers Meisterstück, was ich heute noch nicht widerrufen kann: »Weber hat die Musik der echten Ferien gefunden . . . und Kinder bezeugen es ihm mit dem Dank des angehaltenen Atems. Wehe aber dem Regisseur, der es wagte, die Dinge der Wolfsschlucht ihnen aus den Augen zu nehmen und mit Licht und Schatten im großen sie zu betrügen. Von Rechts wegen dürfen sie Spinnweb mit Blut

betaut nach Hause schleppen, und wer es ihnen unterschlägt, den werden sie wenig anders fühlen als den bösen Lehrer, der sie in Arrest steckt.« *Graf*, der kluge und couragierte Regisseur der Frankfurter Oper, wird es mir danach nicht verübeln, wenn ich an seiner Freischützinterpretation Ärgernis nehme, in der nicht nur die schönsten Ingredienzien des Spuks von Bühne und Dialog fortfallen, sondern die gar den Samiel streicht oder hinter die Lautsprecheranlage verbannt und bei der Wilden Jagd wirklich mit Licht und Schatten uns betrügt und zum Ende der Wolfsschlucht nichts zu bieten hat als eine freilich höchst wirksame Naturkatastrophe. Aber indem ich ihm die Rechnung des Versäumten präsentiere, fühle ich mich selber im Unrecht und ihn im Recht. Das macht: die Inszenierung des Freischütz wie vielleicht jeglicher älteren Oper ist ein dialektisches Problem, das einzig von Widerspruch zu Widerspruch sich meistern läßt. Gewiß, es kommt darauf an, in den Opern die mythischen Bilder zu erretten, die Zauberdinge bei Weber nicht anders als Lohengrins Schwan und Carmens Zigarette. Aber damit sie als solche mythischen Bilder — im Freischütz also: als Kinderbilder — geraten, müssen sie erst dem naturalistisch-illusionären Theater entrissen werden, wo sie so ohnmächtig sind wie jenes Theater selber. Mit anderen Worten: daß Samiel und der Schwan in einem befreiten unstilisierten Theater als Bilder einmal wieder zu ihren Ehren kommen, müssen sie erst einmal gestrichen sein; muß erst der Raum fürs Theater der zweiten, wiederkehrenden Dinge gereinigt und geschaffen werden. Und im Sinne solcher vorbereitenden Reinigung ist Grafs Inszenierung gut; gut auch in der Aufnahme einer kleinen gesprochenen Szene, gut in der Entdeckung Kaspars als eines Menschen; unterstützt von schönen und spielgerechten Bildern von *Sievert*. Einmal kommt die Aufführung einer zukünftigen schon recht nahe: in der Szene der Jäger, die beängstigend alle einander gleichen wie im Kinderbuch. Im übrigen könnte eine aktuelle Wiedergabe vielleicht am besten an die Dekorationen der Uraufführung und deren Spielideen anknüpfen, die ja nicht stilisierend, gewiß aber auch nicht illusionär waren. Musikalisch herrschte *Steinberg*, straffte die Tempi, verdichtete die dramatischen Spannungen: mit bestem Gelingen zumal in der ungewohnten Anlage der großen Agathenarie. Solistisch war die erste Aufführung nicht gerade exemplarisch. Ein unzulänglicher Gast als Max, Frau *Kandt* gesanglich und darstellerisch ungelöst; Fräulein *Riedinger* als Ännchen talentiert, aber zu quicklebendig für die tröstende Lustigkeit des Mädchens. Dagegen stand Herr *Griebel* in der ihm ungewohnten Partie des Kaspar trotz stimmlicher Mängel als Theaterfigur an seinem Platz.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Nachdem durch die Wirtschaftsnot eine gründliche »Überholung« des Stadttheaters in Gang gebracht worden ist, häufen sich die Gastspiele, die in mehr oder minder offizieller Form nach Nachwuchs oder Ersatz Umschau halten. Soubretten, jugendlich-dramatische Sängerinnen, Tenöre, Bariton — in all diesen Stimmfächern stellten sich neue, teilweise gute Kräfte vor, ohne daß bisher, dem Vernehmen nach, jemand den Erfolg eines Engagements davongetragen hätte. Der 75. Geburtstag Kienzls wurde auf die dankbarste Weise mit dem »Evangelimann« gefeiert, und das immer noch recht zugkräftige Werk hatte von der etwas nordisch festeren Darstellung, die es hier erhielt, den Vorteil, daß seine österreichisch-sentimentalischen Bestandteile zugunsten einer sympathischen, wirklich volkstümlichen Wirkung zurücktraten. *Max Broesike-Schoen*

KARLSRUHE: *Jenö Hubays* Oper »*Die Maske*« erlebte am Badischen Landestheater ihre deutsche Uraufführung. Die Musik gefiel durch die vornehme Gestaltung und den ganz eigenen Klangzauber. Bizets und Puccinis Ausdrucksgebiete werden öfters gestreift, zumeist aber bricht in Rhythmus und Melos der ungarische Feuerschwung durch. Dankbar die Gesangspartien, die Rollen als solche jedoch nicht. Das Textbuch von *Rudolf Lothar* und *Alex. Goth* ist recht schwach trotz der Verwendung klotziger Effekte und kinodramatischer Kniffe. *Josef Krips* wartete mit einer schönen Einstudierung auf, vortrefflich unterstützt von Oberspielleiter *Pruscha*, dem Bühnenbildner *Hecht* und der Kostümkünstlerin *Schellenberg*. In den Hauptrollen *Else Blank*, *Ellen Winter*, *Elfriede Hagedorn*, *Wilh. Nentwig*, *Oerner* und *Schoepflin*, alle künstlerisch hervorragend. — *Pfitzners* »*Das Herz*« fand hier eine erschreckend laue Aufnahme. Trotz dem musikalischen Reichtum, trotz der grandiosen Verkörperung des Athanasius durch *Adolf Schoepflin*, trotz *Elsa Blanks* reizvoller Helga und *Ellen Winters* ergreifendem Wendelin. Die Wirkung auch dieses Werkes wird durch das ungeschickte Textbuch gehandikapt.

Die Leiter der gediegenen Erstaufführung waren die gleichen wie in Hubays Oper.

Anton Rudolph

KASSEL: In der Oper des Staatstheaters erstreckt sich die Neueinstudierung des »*Ring*« auf über ein Jahr, wobei die »Götterdämmerung« noch aussteht. Inszenatorisch (Hanns Friderici) und musikalisch (Wilhelm Franz Reuß) vermochten die bisher gebotenen Teile voll zu befriedigen. Indes bewegte sich das Bühnenbild vom »Rheingold« bis zum »Siegfried« in absteigender Linie. Lothar Schenck von Trapp ist als geistvoller Bühnenbildner bekannt und durch gute Leistungen auch in Kassel hervorgetreten. Der »Ring« jedoch ist in seinen raumbildnerischen Absichten unklar geblieben; wohl waren Anlehnungen an die geschlossenen Raumgestaltungen Appias zu spüren, was jedoch von Mißverständnissen keineswegs frei war. Von den Solisten sind mit sehr guten Leistungen Laurenz Hofer (Siegfried), Hanna Kerrl (Brünnhilde), Victor Mossi (Wotan) und Max Oswald (Mime) zu nennen. Bemerkenswerte Neueinstudierungen, ebenfalls durch Friderici und Reuß, haben »*Lohengrin*« und »*Fliegender Holländer*« erfahren. In beiden Aufführungen, als Senta und als Elsa, wirkte die neue Zwischenfachsängerin Hilde Eidens, deren feingeschulter, sensibler Sopran und deren gereifte Darstellung hier ebenso geschlossene Leistungen verbürgten, wie dies zu Beginn der Spielzeit durch diese Sängerin geschah, zunächst in Verdis »*Aida*«, die Friderici inszenatorisch auf wuchtige Massenwirkung gestellt und zu starker dramatischer Intensität unter wesentlicher Mitwirkung der großangelegten Bühnenbilder Schenck von Trapps geführt hatte; durchgeistigte Kraft bewies Frau Eidens ferner in *d'Alberts* »Toten Augen«. In der nachweihnachtlichen Zeit hat eine sehr fein durchgearbeitete Erstaufführung (mit zahlreichen Reprisen) von *Wolf-Ferraris* »Schalkhafter Witwe« den Opernspielplan stark angeregt. Die Partien der Rosaura und der Marionette wurden mit großem gesanglichen Charme von Sofie Brandstätter und Hilde Oldenburg vertreten. Von buffoneskkomischer Beweglichkeit war Franco Tibaldi als Arlecchino. Den musikalisch-szenischen Leitern Abravanel-Friderici-Schenck ist die rhythmische Beschwingtheit und der prächtige Impuls in der Aufführungsorganik zu danken. Eine Neueinstudierung von Flotows »Martha« hatte einen sehr starken äußeren Erfolg. Hilde Oldenburg und Eugen Schürer haben es vortrefflich verstanden, die Gestalten einer nahezu abgeklungenen Gefühlswelt gesanglich-darstellerisch zu beleben.

Christian Burger

KIEL: Angesichts der kritischen Gesamtlage und ihrer besonderen Zuspitzung in Kiel ist es naheliegend, daß man sich auf Experimente nicht oder nicht mehr einläßt. So befaßt sich der Opernspielplan überwiegend mit Bekanntem. Eine *Siegfried Wagner*-Gedenkfeier unter Anwesenheit Frau Winifred Wagners erweckte für den »Bärenhäuter« kein nachhaltigeres Interesse. Vorzüglich besetzt und ausgestattet hält sich *Rimskij-Korssakoffs* »Zarenbraut« im Spielplan, ebenso »Cosi fan tutte«. Sehr gut steht *Halévys* »Jüdin«, und demnächst kommt heraus »Friedemann Bach« von *Graener*, die vier letztgenannten Opern unter Leitung von *H. Gahlenbeck*.

Paul Becker

KÖNIGSBERG: *Hindemiths* »Neues vom Tage« kam in der musikalischen Leitung *Bruno Vondenhoffs* glänzend heraus, war auch vom Intendanten *Schüler* szenisch aufs liebevollste betreut, aber es wurde kein Erfolg. *Weinbergers* »Schwanda« scheint dagegen einzuschlagen. In neuer Inszenierung und in der vorbildlich stilgemäßen Regie *Wolfram Humperdincks* kamen die beiden ersten Abende von Wagners »Ring« heraus. Da das einheimische Ensemble jetzt sehr auf der Höhe ist, waren die Eindrücke stark. Das künstlerische Gesamtbild unserer Oper ist so gut, wie seit Jahren nicht mehr. Durch Riesenerfolge des »Weißen Rößl« und der »Drei Musketiere« ist auch den Kassenerfolgen etwas aufgeholfen. Man sieht trotz aller Not der Zeit mutig in die Zukunft.

Otto Besch

LEIPZIG: Die Leipziger Oper erbrachte mit einer überaus glänzenden Neuinszenierung von Aubers großer Revolutionsoper »Die Stumme von Portici« einen erneuten Beweis ihres außergewöhnlich hohen Niveaus. *Gustav Brecher*, zur Zeit wohl der beste Übersetzer fremdsprachlicher Opernlibretti, hat den Text dieses Werkes einer gründlichen Revision unterzogen und so die Wirkung des Dramas

außerordentlich gesteigert. Man kennt im übrigen die Art, wie er derartige Vorstellungen mit peinlicher Genauigkeit musikalisch vorbereitet. Auch an diesem Ehrenabend der Leipziger Oper bewährte sich seine Arbeitsweise und führte zu einem ungewöhnlichen stürmischen Erfolg des Abends. Er wurde neben Brecher dem Regisseur *Walther Brügmann* und insbesondere auch dem ausgezeichneten Leiter des Opernchores *Konrad Neuger* verdankt, der es zu Beifallskundgebungen für den Chor auf offener Bühne brachte. Auf der Bühne interessierte in der Hauptsache *August Seider* als Masaniello, zweifellos einer der Tenöre auf der deutschen Bühne, die ihr Publikum am besten zu fesseln wissen. *Adolf Aber*

LENINGRAD: Im kleinen Theater der Staatsoper kam Mussorgskijs unbeendete Oper »Die Messe von Sorotschinskij« in der Bearbeitung von Schebalin zur erfolgreichen Erstaufführung. Abseits von den ausgetretenen Wegen der Opernschablone wandelnd, schufen die Regisseure Twerskoj und Euriton, gestützt auf M. Lewin als Bühnenbildner und Sharawlenko, Orloff, Welter als Darsteller eine vorbildliche Opernvorstellung. Nur die Einverleibung der »Nacht auf dem kahlen Berge« als Balletteinlage in die Oper hatte einen gewaltsamen Charakter und bildete trotz der großen choreographischen Kunst der Ballettmeisterin N. Glan mit der Oper kein einheitliches Ganzes.
B. Eckmann

NEAPEL: Nach einem Monat der Aufführung nur bewährter Werke hat sich die San-Carlo-Oper zwar nicht an eine Erst- oder gar Uraufführung gewagt, wohl aber wenigstens an eine nicht uninteressante Neubelebung. 1912 gewann den ersten Preis einer städtischen Opernkonkurrenz in Neapel der Professor der Kompositionslehre am Konservatorium *Guido Laccetti* mit einer dreiaktigen Oper »Hoffmann«, nächst Offenbach der einzigen Vertonung des Hoffmann-Stoffs, allerdings in vereinfachter Form, denn die Oper behandelt nur die Antonia-Episode bis zum Tod der Sängerin in Venedig. Das Werk hatte einen Erfolg, den der Krieg in der Auswirkung unterbrach, wurde 1920 wieder aufgenommen und nun 1932 zum drittenmal in Szene gesetzt. Die Zeiten haben sich allerdings geändert (obwohl gerade in Italien das Publikum konservativer geblieben ist als anderswo). 1912 gab es die Richtung Casella-Pizzetti-Respighi-Malipiero noch nicht. Der modern empfindende Laccetti konnte nur auf einer Art Durchgeistigung der guten Seiten Puccinis mit starkem technischen Können fußen. Heute ist man darüber hinaus. Dennoch wirkt das Werk auch durch die dramatisch gut zugespitzte Handlung. Der Erfolg war ansehnlich beim Publikum. *Maximilian Claar*

NEW YORK: Die zerrütteten Zustände im New Yorker Wirtschaftsleben haben die Metropolitan Opera mit in den Strudel hineingerissen. Das Institut, seit vielen Jahren mit Erfolgen und jährlichen Überschüssen gesegnet, kämpft um seine Existenz. Gehaltskürzungen, Änderungen im Verwaltungswesen, gesteigerte Propaganda und die vermehrte Zahl von Veranstaltungen zu populären Preisen weisen darauf hin. Die Abdankung Otto H. Kahns als Vorstand der Opern-Gesellschaft, die sich wahrscheinlich mehr auf den Widerstand bezieht, den Kahn für seine Pläne fand, als auf die offiziell bekanntgegebenen Gründe, mag an sich für das künstlerische Wirken des Institutes bedeutungslos sein, Tatsache bleibt jedoch, daß die Oper in ihm einen Kenner und Gönner verloren hat, dessen stete Initiative für deren Aufschwung vielbedeutend war. Der letztjährige Finanzerfolg des *Suppéschen* »Boccaccioo« hat *Bodanzky* auf die Suche nach ähnlichen Werken gesandt. Der neue Fund, der bei vollen Häusern und großem Erfolg den Spielplan »schmückt«, ist *Suppés* »Donna Juanita«. Aufgefüllt mit burleskem Humor, extemporiert und revuemäßig inszeniert, hat dieses Werk bei den New Yorkern eingeschlagen, die ganz gerne einmal an geheiligtem Ort sehen wollen, was sie sonst bei Ziegfeld erwarten. Bodanzky, der die Musik neu bearbeitete, hat dem ungewürzten Original etwas »Pfeffer und Salz« aus »Fatinitza« und »Leichte Kavallerie« beigefügt. Kassenerfolge rechtfertigen in unserer Zeit alles.
Montemezzis »La Notta di Zoraima« fristete ein kärgliches und kurzes Dasein. Der veraltete Vorwurf schien den erfolgreichen Komponisten von »L'amore dei tre Re« ohne die geringste Inspiration gelassen zu haben. Um so devoter kehrt man zum italienischen Altmeister *Verdi* zurück, dessen »Simon Boccanegra« unter erheblichem Aufwand und nach sorgfältigster Einstudierung dem Spielplan eingefügt wurde. Das Werk ist typischster und dramatischster Verdi, wenngleich auch die melodische Kraft des Meisters mangelt. In einer Zeit, in der man sich entweder der alten »Steckenpferde« bedient oder mit neuzeit-

lichen Experimenten herumlaboriert, erscheint die Auffrischung eines gesunden, jedoch alten und vergessenen Werkes geradezu befreiend. Darin mag der Grund für den großen Erfolg zu suchen sein, den diese Oper sich errang. Sicher aber auch in der vorbildlich, rein opernhaften Inszenierung und in der hervorragenden Rollenbesetzung. (Lawrence Tibbett, Maria Müller, Ezio Pinzo und Martinelli.)
Deems Taylors »Peter Ibbetson« ist mit der vorjährigen Besetzung in den diesjährigen Spielplan aufgenommen worden. Taylors Sprache ist flüssiger, sein Orchester ausdrucksfähiger geworden. Der poetische Reiz des Buches hat den Lyriker Taylor entdeckt, der auf dem Weg zur Vervollkommnung seiner Kunst leider allzu stark mit den Forderungen des Alltags und mit der Einstellung Amerikas auf schöpfende Künstler zu kämpfen hat. Eine amerikanische Oper in englischer Sprache hat, wenn man von Möglichkeiten in England absieht, im besten Fall zwei Chancen einer Unterbringung: New York und Chicago. In dieser Limitierung liegt der Grund für die Reserviertheit der Verleger, und wahrscheinlich auch der Grund, weshalb selbst Versuche auf dem Gebiet des Opernschreibens so selten sind.
An Zahl der Aufführungen steht *Wagner* wieder an erster Stelle. So ausgesucht die Kräfte auch zusammengeholt wurden, manche der Vorstellungen waren mittelmäßig, einige sogar schlecht. »Tristan« mit Elisabeth Ohms und Rudolf Laubenthal war ebenso katastrophal, als der »Tristan« mit Göta Ljungberg und Lauritz Melchior gut war. Melchior, Clemens und Lorenz scheinen die Tenorfrage für deutsche Oper lösen zu helfen. Göta Ljungberg gewinnt durch ihre Intelligenz. Mit ganz geringen Ausnahmen zeigt die Liste deutscher Kräfte nur künstlerisch erhabenes Material. Bodanzky, ernst und sicher, mangelt nicht selten einer Wärme, aber so lange die Dirigenten der Metropolitan gezwungen sind, ihre Interpretation einem Orchester mitzuteilen, das sich im wahrsten Sinne des Wortes »zu Tode spielen« muß, so lange ist es nicht möglich, auszufinden, ob der Mangel an Wärme auf den Dirigenten oder auf die Übermüdung des Orchesters zurückzuführen ist.

Emil Hilb

WIEN: Dem fünfundsiebzigjährigen *Wilhelm Kienzl* wurde mit einer Reprise seines »*Kuhreigen*« ein nachträgliches Geburtstagsgeschenk gemacht. Die liebenswürdige Aufmerksamkeit der Opernleitung für den verehrten Altmeister verdient volle Billigung, wenn man sich auch keineswegs verhehlen kann, daß wir diesem Typ gefühlvoller Revolutionsopern einigermaßen entwachsen sind und daß die Musik bei weitem nicht jene Unmittelbarkeit der Konzeption aufweist, die etwa den wesentlich älteren »Evangelimann« auch heute noch lebensfähig erhält. — Die Neustudierung und teilweise Neuinszenierung der »*Elektra*« hatte gleichfalls weniger praktische als dekorative Bedeutung. Nicht weil sie unzeitgemäß, sondern weil sie überflüssig war. Denn unsere Elektra-Aufführung, wie sie seit der Premiere im Repertoire stand und durch Strauß' persönliche Leitung oft und oft aufgefrischt wurde, bildete stets ein schönes Beispiel musikalischer und szenischer Geschlossenheit. Die Harmonie der Szene wird durch den seitlichen Anbau, den das drohende Gemäuer des Atridenpalastes nunmehr erhalten hat, nur gestört. Wohl ist für den Regisseur *Wallerstein*, der für Klytämnestra und ihr Gefolge nun auch seitliche Auftrittsmöglichkeiten gewinnt, größere Bewegungsfreiheit geschaffen; aber diesem rein äußerlichen, spielerischen Vorteil zuliebe wird die viel stilvollere zentrale Ordnung des Geschehens um den mittleren Eingang preisgegeben. Auch im musikalischen Teil der Aufführung wurde die alte Geschlossenheit gestört, ohne daß an ihre Stelle eine neue getreten wäre. *Krauß*, sonst gerade für Straußsche Musik ein begeisterter und inspirierter Dirigent, faßt wohl das einzelne klarer, präziser, bisweilen auch krasser und brutaler, aber der große sinfonische Zusammenhalt fehlt seiner Interpretation einstweilen noch. Jener Zauber der nachschaffenden Inspiration, die das Musikalisch-Dinghafte vergeistigt, war auch den an sich sehr anerkennenswerten Leistungen der Darsteller — *Pauly* als Elektra, *Rünger* als Klyptämnestra, *Ursuleac* als Chrysothemis und *Schipper* als Orest — versagt. — Einer dritten Neustudierung, der des »Freischütz«, merkte man vom ersten Augenblick an, daß beide, *Krauß* und *Wallerstein*, in völliger Beziehungslosigkeit, ja geradezu mit innerem Widerstreben an die Aufgabe getreten sind. Die seelische Konstitution dieses Werkes braucht aber gerade eine Atmosphäre von Liebe, die glaubt, die im Glauben liebt und Berge versetzt. Mit einer sozusagen rationalisierten Ästhetik ist dem Freischütz nicht beizukommen, ihr wird seine beglückende Herzenseinfalt zur Verlegenheit, sein zauberischer Märchenspuk zu infantilem

Requisit. Eine unzulängliche Besetzung, in der einzig *Völker* als vortrefflicher Max hervorragte, tat das übrige, und so blieb eine Erfolgschance, wie sie der seit einem Jahrfünft nicht mehr aufgeführte Freischütz zweifellos bot, neuerdings unausgenützt.

Heinrich Kralik

KONZERT

BASEL: Als bedeutsamstes Ereignis der Berichtszeit verdient die deutschsprachige Erstaufführung des Oratoriums »*Der Weltenschrei*« von *Arthur Honnegger* genannt zu werden. *Paul Sacher*, der Kammerchor und das Kammerorchester, sowie der Basler Bachchor, dem sich ein Stab bedeutender Solisten beigesellte, machten sich in opferfreudiger Begeisterung an die Ausdeutung des ungewöhnlich schwierigen Opus, und es erstand dadurch eine technisch bis in die letzten Einzelheiten vollendete Wiedergabe von verblüffender Präzision und unerhörter Intensität des Ausdrucks, die dem Werk zu einem ganz großen Erfolg verhalf. Die Schöpfung selbst erschütterte durch die lapidare Eindeutigkeit ihrer Tonsprache, apartes Kolorit und meisterhafte Behandlung des Orchesters. Während hier das Monumentale fesselte, bestach eine konzertmäßige Wiedergabe des »Märchens vom Fischer und syner Fru« in der formal reizvollen und poetisch reichen Vertonung durch *Othmar Schoeck*, die *Weingartner* im Rahmen eines Sinfoniekonzertes brachte, durch die Verinnerlichung der melodischen Haltung und besonders durch die organische Symmetrie der Einzelteile, die fast wie eine musikalische Psychologie anmutete. Bei derselben Gelegenheit wurde auch der erste Akt der »Walküre« großzügig wiedergegeben.

Zu einer eindrucksvollen Haydnfeier banden sich sodann die vorzügliche Aufführung der »Schöpfung« durch den Basler Gesangverein unter *Hans Münch* und das von *Weingartner* geleitete Extrakonzert, das die Sinfonien in A-dur Nr. 64 und G-dur (Oxforder), die Symphonie concertante in B-dur für Violine, Violoncell, Oboe, Fagott und Orchester op. 84, sowie die Soloszene »Ariadne auf Naxos« vermittelte.

Gebhard Reiner

BREMEN: Das *Furtwängler*-Konzert, das mit Beethovens Großer Fuge (op. 133) und Bruckners neunter Sinfonie das große Ereignis der Spielzeit zu werden versprach, brachte insofern eine arge Enttäuschung, als vermutlich auf diesseitigen Wunsch statt der Sinfonie R. Wagners Tristan-Stücke und das Meistersingervorspiel gespielt wurden. Ein bedauerlicher Kleinmut, der aus dem großen Kunstpionier und Bahnbrecher, der *Wilhelm Furtwängler* ist, einen reisenden Unterhaltungsdirigenten machte. *Wendel* suchte diese Enttäuschung im nächsten Sinfoniekonzert der Philharmonischen Gesellschaft durch eine glänzende Aufführung der Romantischen Sinfonie von Bruckner in etwas wieder gut zu machen. Wenn auch das hiesige Streichorchester nicht die ideale Fülle der Berliner Philharmonie hat, so halten doch unsere vortrefflichen Bläser (besonders die Hörner und Oboen!) den Vergleich mit den besten Orchestern aus. Als eine sehr ansprechende, modern harmonisierte Neuheit (aus dem Manuskript gespielt) erwies sich *Hermann Henrichs* (Magdeburg), im hiesigen Goethebund unter der Leitung von Wendel aufgeführte »*Suite concertante*« in fünf Sätzen, unter denen ein zartgefärbtes ländliches Tanzidyll besonders gefiel.

Die Konzerte des »Konzert-Vereins« nehmen unter *Walter Stövers* anfeuernder Leitung eine erfreuliche Entwicklung. Hier stellte sich die Altistin *Käthe Hoeter* als vielversprechende Konzertsängerin vor. Das letzte Konzert gab der Pianistin *Hanna Arens* Gelegenheit, sich als feinfühlige Virtuosin auszuweisen. Der Pianist *Willy Hülser* spielte an vier gutbesuchten Abenden Beethovensche Sonaten und Variationen mit fabelhafter Technik und Kraft, der nur noch die letzte musikalische Verfeinerung zu wünschen ist.

Gerhard Hellmers

DÜSSELDORF: Dem *Volkschor* »*Freiheit*« gebührt das Verdienst, *Otto Siegls* »*Eines Menschen Lied*« aus der Taufe gehoben zu haben. Echt volkstümlichen Geist atmen sowohl die Gedichte von *Ernst Goll* als auch die Musik. So ist dem Komponisten ein großes Natur- und Lebensbild gelungen, das durch die unbedingte Ehrlichkeit der Tonsprache überzeugt. Behandlung der Stimmen und des Orchesters ist meisterhaft, die Gesamtanlage glücklich und ohne Hemmnisse gelöst. Die Wiedergabe unter dem temperamentvollen *Hans Paulig* war für Tondichter wie Ausführende gleich ehrenvoll.

Hans Weisbach gab zwei Standardwerken — der Missa solemnis und Bruckners Neunter — die ganze innere Beseeltheit einer starken nachschöpferischen Kraft. Des Todestages *Goethes* wurde mit kleineren Werken und Aus-

schnitten gedacht. Händels »*Acis und Galatea*« fand feingetönte Belebung. Ein heranreifendes Klavierphänomen ersten Ranges lernte man in *Poldi Mildner* kennen.

Im *Collegium musicum* unter *Alfred Fröhlich* entzückte an einem slawischen Abend vor allem *Glinkas* »Kamarinskaja«. *Joseph Neyses* setzte sich mit dem *Bach-Verein* sehr vornehm für Mozarts geistliches Schaffen ein. Daß die Hauptvertreter aus der Gruppe der »Six« bei aller Kühnheit starken Sinn für das Melodische gewahrt haben, bewies eine fesselnde Darbietung der *Vereinigung für Neue Musik.* An gleicher Stelle interessierten von einheimischen Komponisten besonders *Jan Bresser, Walter Köhler* und *Hans Siebdrat.* In ihrem neu gegründeten Trio zeigte sich *Elly Ney* als überlegene und doch nicht selbstherrlich hervortretende Führerin. *Franz Völker* enttäuschte als Liedsänger völlig, so daß ihn sein Begleiter *Franz Rupp* in den Schatten stellte. Mit noblem Stilgefühl und tüchtiger Technik führte *Milly Homann* sich als Cembalo-Spielerin ein.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Der Februar brachte die Uraufführung eines vollgewichtigen Werkes von *Schönberg*: der Orchesterlieder op. 22. Sie sind 1915 vollendet: mußten also siebzehn Jahre warten, bis jetzt *Rosbaud* in den Montagskonzerten ihrer sich annahm und sie mit der Sängerin *Hertha Reinecke* in einer ungemein sorgsamen und überzeugenden Interpretation herausbrachte. Warten mußte freilich in Wahrheit weniger das Werk, dem die Zeit nichts anhaben konnte, als das Publikum, das um eines der unmittelbarsten, melodisch reichsten, ausdrucksstärksten und klangschönsten Stücke so lange betrogen ward. Die Lieder sind unmittelbar nach dem Pierrot geschrieben und Schönbergs letzte Arbeit vor der großen Schaffenspause: das letzte Werk, das mit »freiem«, noch nicht zwölftonmäßig gebundenem Material auskommt und dabei bereits schon auf dem Weg einer radikal-variativen Arbeit mit Grundgestalten, wie sie aus einem von Rosbaud verlesenen Einleitungsvortrag Schönbergs sehr evident ward. Nach Text und Musik gehören die Lieder in die Aura der stets noch unvollendeten »Jakobsleiter«; das Wort »Seraphita« umschließt wie ein Siegel beide Werke, und der »Große Sturm«, der die Lieder beschließt, ist kein anderer wohl als der des Oratoriums. Damit ist mehr als bloß Stilgeschichtliches ausgesagt. Die Lieder stehen auf einer äußersten Spitze und vorm Absprung. Nirgends ist das Espressivo jenes Schönberg, den sie heute den expressionistischen heißen, mächtiger als hier: nirgends ist es mehr Melodie geworden: das Hauptstück Seraphita sammelt alle Dämonie aus »Erwartung« und »Glücklicher Hand« zum sprengenden Gesang. Diese Konzentration in die Linie ist es aber zugleich auch, die das Konstruktionsprinzip aus sich entläßt: die große Gesangsmelodie, die hier — auch in den Instrumenten — die expressionistischen Partikeln zusammenschweißt, ist zugleich das Modell jeder kommenden Reihe und Grundgestalt: so wie die Unisonostelle der sechs Klarinetten zu Beginn schon eine Grundgestalt exponiert. Überall herrscht in den Liedern das Prinzip der Hauptstimme, die solche melodischen Modelle aufstellt. Darum wird das Orchester gleichsam für die Vertikale frei und für den Klang: einen dunkel glänzenden, unendlich schattierten, jähen und doch höchst transparenten Klang, der sich nicht metaphorisch beschreiben, sondern bloß analysieren ließe. Gerade dies Werk sollte die Feindschaft gegen Schönberg brechen: denen, die ihn expressionistisch schimpfen, zeigt es all seine musikalische Substanz und Formmacht; denen, die ihn als Konstrukteur verhöhnen, die humane Fülle, die die Konstruktion legitimiert. Danach gab es die recht unbekannte, schöne und reife Rhapsodie für Saxophon und Orchester von *Debussy.* — Im Museum spielte *Huberman,* von *Dobrowen* ausgezeichnet begleitet, das Beethovenkonzert so sinnvoll und konzentriert, an den entscheidenden Stellen mit so großer Stille um den Geigenton, daß man nur mehr kapituliert. Voran ging das Poème de l'extase von *Skrjabin,* das nun endgültig verloren ist und durch die geschmackvoll-mäßigende Aufführung eher noch schlechter wird. In der Kammermusik des Museums sang die *Ivogün,* stets noch die größte lebende Koloratursängerin und dabei eine ungemein musikalische Qualität. Die Einfachheit und vegetative Beseeltheit, mit der sie Brahms' Bearbeitung von »Da unten im Tale« sang, ist nichts als das kostbare Innen, das im Schein des Ziergesangs sich bewährt zugleich und verbirgt. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HALLE: Überall *Haydn-Feiern.* Die eindrucksvollste bot die Robert Franz-Singakademie unter Alfred Rahlwes mit den »Jahreszeiten«. Der Tenor von *Heinz Martin* erregte Aufsehen. Daneben entzückte der liebliche Sopran von Grete Welz und erfreute der Baß von Hermann Schey. Das Klingler-Quar-

tett lieferte an zwei Abenden einen Querschnitt des kammermusikalischen Schaffens Haydns und ließ mit Beethovens cis-moll-Quartett und Schuberts C-dur-Quintett unvergeßliche Stunden erleben. Das 2. Cello spielte *Eva Heinitz*, die im 6. Philharmonischen Konzert vorbildlich Haydns Cello-Konzert vortrug. *Erich Band* errang mit Georg Schumanns Variationen für Orchester »Gestern Abend war Vetter Michel da« einen schönen Erfolg, enttäuschte jedoch als Brahmsinterpret (c-moll-Sinfonie). In einem Klavierabend vermochte *Elly Ney* nicht darüber hinwegzutäuschen, daß ihr eigentliches Betätigungsfeld im Wettstreit mit dem Orchester liegt. *Margit Lanyi* rückt als Geigerin immer mehr in die vorderste Reihe unter den Violinistinnen.

Martin Frey

KIEL: Von den geplanten sechs großen Sinfoniekonzerten haben die fünf bereits stattgefundenen eine Fülle guter klassischer Musik gebracht, unter der *Haydn* natürlich mehr als sonst im Vordergrund stand. An selteneren und neueren Werken hörte man die »Sinfonischen Variationen« für Klavier und Orchester von *C. Franck* (M. Hagedorn-Chevalley), die »Kleine Lustspielsuite« von *H. Wunsch*, »Bilder aus Finnland« von *O. Raasted*. In einem Sonderkonzert spielte *Hindemith* das Bratschensolo in *Berlioz*' Harald-Sinfonie und in seiner eigenen »Konzertmusik für Solobratsche und großes Kammerorchester« (1930). An einem weiteren begeistert aufgenommenen Abend musizierte Hindemith mit dem Collegium musicum der Universität: neue Spielmusiken. Der Kieler Pianist *R. Glas* hatte mit Beethovens Klavierkonzert in Es-dur berechtigten Erfolg.

Fritz Stein führte mit dem ihm gleichfalls unterstellten Oratorien- und dem Lehrergesangverein das neue Weihnachtsoratorium von *Kurt Thomas*, das Deutsche Requiem von *Brahms*, »Requiem« und »An die Hoffnung« von *Reger*, »Der Feuerreiter« von *Wolf* und letzthin als *Haydn*-Feier »Die Schöpfung« auf. Eine Sonderreihe von Konzerten bringt bekannte Meister und viel zu teure Stars nach Kiel; das »Kieler Streichquartett« veranstaltete Sonntags - Mittwochs - Kammermusiken, und das eifrige Collegium musicum der Universität (Dr. Therstappen) wirbt durch Wort und Tat für alte und ganz neue Musik.

P. Becker

KÖNIGSBERG: In den Sinfoniekonzerten arbeitete sich *Bruno Vondenhoff* mit Erfolg in eine ihm neue Materie ein. Wie überall muß auch bei uns das klassische Programm vorherrschend sein. Wenn sich neuere Sachen einmal vorwagen, sind es verhältnismäßig zahme Dinge, wie Prokofieffs Suite aus der »Liebe zu den drei Orangen« oder Pfitzners Palestrina-Vorspiele. — An Chormusik brachte die »*Singakademie*« unter *Hugo Hartungs* Leitung Mozarts »Requiem«, der *Bachverein* unter *Eschenbach* Bernekers Kirchenkantate »Christus, der ist mein Leben«. In den Künstlerkonzerten rangen Kreisler und Huberman um die Wette. Edwin Fischer spielte Bach, Beethoven und Brahms. Im allgemeinen ist die Zahl der Konzerte auch bei uns zurückgegangen. Es fehlen vor allem die aufsehenerregenden Taten, zu denen das erforderliche Geld leider nicht vorhanden ist.

Otto Besch

LEIPZIG: Mit einer außerordentlich festlichen Aufführung der »Schöpfung« trat man im Gewandhaus in das Haydn-Jahr ein. *Karl Straube* und sein Chor dürfen diese Aufführung als eine der größten Leistungen verzeichnen, die das Gewandhaus im Laufe dieses Konzertwinters erlebte. Es war ein von fast dramatischer Spannung erfüllter Abend, der wiederum bewies, daß wahre Kunstwerke nicht altern können. Viel zum guten Gelingen des Ganzen trugen auch die Solisten bei, insbesondere die vorbildliche Gestaltung der Baritonpartie durch *Rudolf Bockelmann*, ferner die Sopranistin *Gisela Derpsch* und der Tenor *Antoni Kohmann*. — In einem Orchesterkonzert des Gewandhauses kam der Kölner Generalmusikdirektor *Hermann Abendroth* wieder einmal mit dem Leipziger Publikum, unter dem er viele begeisterte Freunde hat, in Berührung. Er brachte als einziger Dirigent dieses Winters im Gewandhaus eine Uraufführung: Das neue Klavierkonzert von *Paul Kletzki*, das in *Hans Beltz* einen technisch virtuosen und geistig über der Sache stehenden Interpreten fand. Das Werk selbst erfüllte nicht alle Erwartungen, die man bei einem Komponisten vom Range Kletzkis hegen durfte. Zunächst einmal besteht zwischen den beiden ersten Sätzen einerseits und dem letzten Satz eine ganz erhebliche stilistische Divergenz. Während sich die beiden ersten Sätze noch ganz im Stile von Brahms und Reger bewegen, gebärdet sich der letzte Satz plötzlich außerordentlich radikal und ist voller harmonischer Härten, für die es inhaltlich kaum eine rechte Erklä-

rung gibt. Das Publikum wußte denn auch nichts Rechtes mit der Neuheit anzufangen, bereitete dem Werk aber doch eine freundliche Aufnahme, für die der anwesende Komponist mit dem Solisten und Dirigenten danken konnte. *Adolf Aber*

LENINGRAD: Die Staatsphilharmonie ist, wenn nicht die größte, so doch eine der größten Konzertunternehmungen der Welt, denn 24 Sinfoniekonzerte monatlich ist eine schöne Leistung in dieser krisenreichen Zeit. Im Saale der Philharmonie wurde diesjährig eine große Konzertorgel installiert, so daß im Eröffnungskonzert der Dirigent der Philharmonie *A. Hauk* neben der Neunten von Beethoven auch R. Strauß' Feierliches Präludium für Orchester und Orgel erfolgreich herausbringen konnte. Auch *A. Sittard* fand mit Händels Orgelkonzert in g-moll die übliche Anerkennung. Als homo novus eröffnete *Meyer-Giesow* den Reigen der ausländischen Gastdirigenten und fand mit seiner traditionsreichen Kunst eine dankbare Hörerschaft. Auch Heinz Unger fand ein beifälliges Auditorium. Groß, wie schon früher, war der Erfolg *Zemlinskys*, der Beethovens »Fidelio« in vorzüglicher Interpretation bot, nur die russischen Solisten dieser Konzertaufführung ließen so manchen Wunsch offen. Ein weiteres Zemlinskykonzert umfaßte Strauß (Zarathustra), Brahms (Geigenkonzert mit M. Poljakin) und Mozart. Der tschechische Geiger *Vasa Prihoda* erspielte sich im Rahmen eines Sinfoniekonzertes unter *Julius Ehrlichs* Führung mit der Wiedergabe des Violinkonzertes von Tschaikowskij einen hübschen Erfolg. Neben der Philharmonie veranstaltet auch das Große Staatliche Operntheater Konzertaufführungen und bot zum Auftakt die ungekürzte Aufführung von Wagners »Tannhäuser« mit verstärktem Orchester, Chor und Solisten. Es muß aber festgestellt werden, daß ohne visuelle Beihilfe die Einzel- und Zwiegesänge trotz vortrefflicher Wiedergabe ermüdeten. Der Dirigent W. Dranischnikoff wird noch andere Opern, deren Aufführung auf der Bühne in der Sowjetgegenwart deplaciert sein würde, in Konzerten bieten. *B. Eckmann*

MAGDEBURG: *Verdis Requiem* erfuhr in der Magdeburger Stadthalle unter der Leitung von *Walter Beck* bei einem Einsatz von über 500 Mitwirkenden eine groß angelegte und durchgeführte Aufführung. Der Dirigent faßte die riesigen Chöre und das Orchester mit größter geistiger Konzentration zu einer zwingenden Einheit zusammen. Er brachte die große Linie des heroisch kultischen Werkes in großartiger Steigerung zu hinreißendem Ausdruck. Unter den Solisten ragte neben Cläre Gerhard-Schultheß, dem Tenor Kurt Rodeck und dem Bassisten Wilhelm Witte die Vertreterin der Altpartie, Lilly Neitzer, durch Größe und Klarheit der Auffassung und Gestaltung ihrer Partie besonders hervor. *L. E. Reindl*

ROM: In zwei Januarkonzerten hat im Augusteo *Fritz Busch* den Dirigentenstab geführt. Daß man ihn 1932 wieder berief, bestätigt seine vorjährigen Erfolge. Busch brachte für Rom als Erstaufführung Strawinskijs Scherzo fantastico. Das erste Konzert wurde durch Brahms (erste Sinfonie), Händel (Concerto grosso) und Wagner (Lohengrin-Vorspiel) getragen, das zweite war wesentlich auf Beethoven aufgebaut. *Maximilian Claar*

WIEN: Die interessantesten Konzerte in diesem Winter verdankt man dem »*Verein Wiener Tonkünstlerorchester*«, der zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bestandes seinen Konzertzyklus festlich ausgestaltet und eine Reihe namhafter Dirigenten verpflichtet hat. So kam auch *Klemperer* nach Wien. Man kennt ihn hier so gut wie überhaupt nicht; gleichwohl war nach wenigen Takten — er begann mit der D-dur-Suite von Bach — der Kontakt mit dem Auditorium ein vollkommener. Wie schön, wenn er das »Air« von allen tief eingefressenen Sentimentalitäten reinigt und die edle Melodie in ihrer Keuschheit erklingen läßt; wie schön, wenn er der Siebenten Sinfonie von Beethoven — auch durch eine gewisse Herbheit im Orchesterklang — den rechten Zug Beethovenscher Größe und Männlichkeit verleiht! Zwischen Bach und Beethoven wurde *Strawinskijs* »*Symphonie de Psaumes*« aufgeführt. Dieses Werk aus dem Jahre 1930 trägt noch ganz Kostüm und Mode aus der Zeit des »Ödipus rex«: Überwiegen des Konstruktiven, des

Zeichnerischen, der eckigen, eigenwilligen Linien. Vielleicht ist der Prozeß der Abstraktion, der tonkünstlerischen Erstarrung noch um einige Grade weitergetrieben: man hört sozusagen trockengelegte Musik, Musik, der alle Säfte aus den alten poetischen Bezirken, aus Landschaft und Natur sorgsam entzogen wurden. Die »Symphonie de Psaumes« zieht lateinische Psalmentexte heran; Bitte um göttlichen Beistand, Gewährung der Bitte und Lobpreisung des Herrn bilden den Inhalt der drei Sätze, von denen insbesondere der erste stark und faszinierend wirkt. Fortissimoschläge des Orchesters, die eiliges Figurenwerk aufrütteln, dann der Chorsatz, der nachdrücklichst den Gegensatz polyphonen Bewegens und akkordischen Verweilens auskostet: ein wuchtig aufgebautes Stück. Mit der fugierenden Kontrapunktik des zweiten Satzes stellt sich auch einige Monotonie ein; ebenso kommt der dritte Satz — Allelujah! Laudate! — nur allmählich in Fluß, eigentlich erst nach der stimulierenden Einwirkung eines spannenden Instrumentalzwischenspieles ... Ein interessantes, neues Werk, ein hinreißender Dirigent, der Orchester, Chor *(Sängerbund Dreizehnlinden)* und Publikum zu leidenschaftlicher Teilnahme mitriß. Wie selten sind solche Abende in der »Musikstadt« geworden! — Als Gast des Konzertvereins und verständnisvoll begleitet von *Leopold Reichwein* spielte *Tscherepnin* sein Klavierkonzert in a-moll. Zwei Elemente bestimmen diese Musik: das Beharrungsvermögen der russischen Seele und die Beweglichkeit des französischen Esprits; einmal hört man die Stimme der Heimat, ein anderes Mal die funkelnden Pointen artistischer Manieren; Bodenständigkeit verbindet sich mit Eklektizismus. Das Hauptthema, ein Fanfarenmotiv, macht zunächst die Trompete zum Gegenspieler des Soloinstruments, das sich von den Stimmen des Orchesters den harten Ton und den eigenwilligen Charakter seiner Antworten vorschreiben läßt. Klavieristisch erfunden ist das zweite Thema, dessen Alterationsharmonik aus der Grammatik des Impressionismus stammt. Ein schöner Aufschwung erweckt Hoffnungen, aber die Durchführung erfüllt sie nicht, und an die Stelle einer innerlich geschlossenen musikalischen Handlung tritt eine Revue musikalischer Episoden: das Cello monologisiert im Schwermutston, die Pikkoloflöte pfeift Persiflierendes, das Klavier hämmert Fingerübungen und das Orchestertutti predigt in feierlichem Unisono ... ein buntscheckiges Stück, nach jeder Richtung konnivent und allgemein ansprechender Wirkung gewiß. — In einem Konzert im Akademietheater spielte *Florizel von Reuter* die von ihm als »Sinfonische Rhapsodie« fertig gestellte Violinkomposition von *Max Reger*, die der Meister unvollendet hinterlassen hat. Der Eindruck des Bruchstückhaften, Unorganischen wird bei solchen Arbeiten niemals ganz verwischt werden können; er ist auch kennzeichnend für Reuters Versuch. Im übrigen: was ist Regersches Original, was Reutersche Zutat? Die ersten zwei Teile der Rhapsodie dürften im wesentlichen echt sein; Motivik, Harmonieführung, Satz- und Steigerungstechnik verraten die Meisterhand, ebenso die wohlausgewogene Kontrastwirkung, die Art und Weise, wie dem singseligen Allegro ein packendes Scherzo entgegengestellt wird. Weniger klar wird die Situation in der folgenden Adagioepisode: wahrscheinlich sind hier die Regerschen Keime erst zur Hälfte aufgegangen. Dafür fällt im letzten Abschnitt die Orientierung um so leichter: wenn die offenbar originale Fugenexposition in einen deklamatorischen, fast opernhaften Schluß ausläuft, zweifelt niemand mehr, daß der Bearbeiter hier so ziemlich auf sich selbst angewiesen war.

Heinrich Kralik

WUPPERTAL: Das Konzertleben kommt in diesem Winter nicht recht in Schwung. Außergewöhnliche Ereignisse wie Mengelberg und sein Orchester, die Giannini, Völker, Patzak finden ihr Publikum, desgleichen die großen Chorkonzerte. (*Pfitzners* »Deutsche Seele« und *Bachs* »Matthäuspassion«.) Die Sinfoniekonzerte ziehen nicht mehr so wie früher, und Neuheiten noch weniger als Altbekanntes. *Franz v. Hoeßlin* brachte *Julius Weismanns* feingliedriges, liebenswürdiges »Konzert für Solobläser und Streicher«. Willkommen war die Wiederholung der »Fuge für Streichorchester« aus *Kaminskis* instrumentiertem fis-moll-Quintett. Von dem Barmer Komponisten *Hubert Pfeiffer*, der sich durch seine Messe auch auswärts einen Namen errungen hat, hörte man als Uraufführung drei »Gesänge für eine Altstimme mit Orchester«. Das schwierige Problem des Orchesterlieds wird durch die zarte Lyrik der Gedichte von Bertram, Verlaine und George erneut aufgerollt. Pfeiffer hat die innige, versonnene Stimmung seiner Texte im ganzen glücklich eingefangen und mit diesen warmen und kluggestalteten Gebilden eine neue wertvolle Probe seines Könnens abgegeben.

Walter Seybold

* K R I T I K *

BÜCHER

HUGO HERRMANN: *Laienchorschule für neue Musik.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Von dem Gedanken ausgehend, daß die meisten Chöre nicht in der Lage sind, sich neue Musik künstlerisch vollendet zu eigen zu machen, da ihnen die technische und ideologische Basis fehlt, schuf Herrmann in dieser »Laienchorschule« eine Vorstufe zu seinen bedeutsamen und allseitig anerkannten »Choretüden« op. 72. Von elementaren einstimmigen Intervallübungen (Ganztonleiter, Chromatik, verminderte, übermäßige Intervalle usw.) geht er über zwei- und dreistimmige Klangübungen zu polyphonen Stücken (Kanons, Choralbearbeitung usw.) über. Die einzelnen Stücke sind jeweils so angelegt, daß zuerst eine Übungsformel das zu erarbeitende Material zusammenfaßt, an die sich ein kurzes Chorstück, das den eben durchgenommenen Stoff praktisch verwendet, anschließt. Es wäre recht vielen Chören zu wünschen, daß sie an Hand dieser »Laienchorschule« sich nicht nur technisch mit den neuen Anforderungen auseinandersetzten, sondern auch durch diese Übungen ein lebendiges Verhältnis zu neuer Musik bekämen. Die ersten zehn Minuten einer jeden Chorstunde mit diesen Übungen ausgefüllt, könnten wahre Wunder wirken. Den ersten Teil dieser Chorschule bildet ein wertvolles Schriftchen »Tonbildung im Laienchor« von *Gustav Maerz*, das in übersichtlicher und anschaulicher Weise die stimmphysiologische Seite der chortechnischen Erziehung behandelt. *Richard Petzoldt*

GEORG SCHÜNEMANN: *Geschichte der Deutschen Schulmusik.* Zweiter Teil. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Dem I. Band seiner »Geschichte der Deutschen Schulmusik«, die in Heft 4 des XXI. Jahrgangs der »Musik« seine Würdigung fand, ist inzwischen der II. Band gefolgt, der, vom Verfasser als »kleiner orbis pictus der Schulmusik« charakterisiert, sich all denjenigen eindringlich empfiehlt, denen neben der Liebe zum Thema Freude an der Anschauung graphischer Kunst gegeben ist. 104 Blatt sind es, die dieser Bilderatlas vereinigt, sehr sorgfältig geordnet, vortrefflich gedruckt und von Schünemann in einem schmalen Katalog sachlich-lebensvoll erläutert. Nur der Sammler von alten Stichen, Schnitten und Drucken ermißt, welche Mühe mit der Beschaffung der Vorlagen verknüpft ist, und welche intimen Kenntnisse dazu gehören, aus einem an sich spröden Material so viel des Anziehenden zu gewinnen, um Vielseitigkeit, Belehrung und Genuß zu spenden. Hier arbeiteten Historiker und Künstler zusammen; das Ergebnis: ein kulturgeschichtlich wertvolles Bild der Entwicklungsgeschichte der Pädagogik von den Allegorien des Mittelalters an über die verschiedenen Unterrichtsgruppen, Schulkomödien und Leichenbegängnisse hinweg bis zu den Darstellungen unterhaltsamer Natur, ein Repertorium also, das zugleich in die Techniken der graphischen Kunst mit ihren zahllosen Wandlungen sehr gut einführt. Schünemanns Werk wird in den Bibliotheken des Forschers und des Liebhabers einen Ehrenplatz einnehmen müssen. *Max Fehling*

ERNST BÜCKEN: *Handbuch der Musikerziehung.* Verlag: Akadem. Verlagsgesellschaft, Potsdam.

In der Reihe »Handbücher der pädagogischen Wissenschaft« dieses Verlages erscheint die erste Lieferung des Handbuchs der Musikerziehung, zugleich als Ergänzung der umfangreichen Handbücher der Musikwissenschaft. Walter Kühn gibt eine Geschichte der Musikerziehung, zu der er mancherlei Neues unter neuen Gesichtspunkten zu sagen weiß. Dabei verschiebt sich der Akzent der Darstellung — den Erfordernissen der Praxis entsprechend — auf die letzten 150 Jahre. Richard Wickes Ausführungen über Psychologie und Musikerziehung gehen von der Gestaltpsychologie Felix Kruegers aus und erhellen die psychologischen Grundlagen der musikerzieherischen Arbeit ganz erheblich. Die Fortführung des Werkes darf man mit Spannung erwarten. *Siegfried Günther*

WAS WEISST DU VON . . . ? Verlag: *Breitkopf & Härtel*, Leipzig.

Eine neuartige Idee, in das Leben und Schaffen unserer Großmeister einzuführen, und eine durch Unterhaltsamkeit und Gefälligkeit ausgezeichnete Art, dem wissensdurstigen Anfänger einen anziehenden Anschauungsunterricht zu erteilen. Bis auf die Zeile abgepaßt bringen die mir vorliegenden 6 Hefte je 24 Seiten Text, Noten, Bilder und Faksimiles. *Bach* und *Beethoven* werden von *Adolf Aber*, *Bruckner* von *Max Steinitzer*, *Händel* von *Rudolf Steglich*, *Mendelssohn* von *Ernst Latzko*, *Wagner* von *Ferdinand Pfohl* in diesen

knappen Rahmen gespannt. Jedesmal mit einer Skizze des Lebens und einem Abriß der Werke — alles in lebensvoller Frische, nur das Notwendigste berührend, aber immerhin abschließend. Vortrefflich sind die Bilder ausgewählt. Was leider zu kurz kommen muß, sind die Proben aus den Musikwerken. Aber bei dem billigen Preis (RM. 1,35) und der vortrefflichen Ausstattung ist mehr eben nicht zu bieten und zu verlangen. *Max Fehling*

MARTHA VIDOR: *Was ist Musikalität?* Experimentell-psychologische Versuche mit 26 Notentafeln. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München.
Die Arbeit entstand am Psychologischen Institut der Leipziger Universität unter den Augen seines Leiters Prof. Felix Krueger. Die Verfasserin will experimentell-psychologisch den Begriff »Musikalität« untersuchen. Sie behauptet, die ganzheitspsychologische Betrachtungsweise zum erstenmal in einer musikpsychologischen Arbeit systematisch durchgeführt zu haben. Dagegen muß man Einspruch erheben, denn seit vielen Jahren arbeiten Köhler, Wertheimer, v. Hornbostel, deren Arbeiten gar nicht erwähnt sind (!), unter diesen methodischen Voraussetzungen über Tonpsychologie. Die Versuche von M. Vidor erstrecken sich auf rhythmische Versuche, Melodie-, Tonhöhen-, Intervall- und Gedächtnisversuche. Sie sind gewissenhaft durchgeführt, bieten aber keine neuen Ergebnisse, da 1. nur 35 Versuchspersonen im Alter von 12—16 Jahren verwendet wurden, und 2. derartige Versuche schon lange von vielen Pädagogen zur Prüfung der musikalischen Begabung benutzt werden. Prof. Georg Schünemann hat in Berlin seit Jahren solche Versuche tausendfach vorgenommen und in seiner Musikerziehung I (1930) niedergelegt, ein Buch, das man der Verfasserin zum weiteren Studium sehr empfehlen möchte. So kommt M. Vidor zu Urteilen wie: wir würden »bis auf den heutigen Tag keine umfassende, systematische Musikpädagogik besitzen«, auf Grund »der mangelhaften psychologischen Fundierung des Musikunterrichts überhaupt« (S. 50) und »der herrschenden Musikunterrichtspraxis kann der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß sie über den Fertigkeiten und technischen Leistungen die Entwicklung der musikalischen Fähigkeiten vernachlässigt« (S. 51), Urteile, die den Tatsachen widersprechen. Die Arbeit hat weder der Musikpsychologie noch der Pädagogik etwas zu sagen. *Karl Wörner*

GERH. F. WEHLE: *Die Orgel-Improvisation.* Verlag: J. J. Weber, Leipzig.
Ein Lehrbuch, das mit Achtsamkeit studiert werden muß. Der Verfasser gibt dem Organisten die Fingerzeige, wie er in der Improvisation aus der niederen Sphäre veralteter Vorspiele sich zur künstlerischen Höhe emporentwickeln kann. Wehle, der rund ein Vierteljahrhundert für die Hebung des improvisatorischen Spiels eingetreten ist, weist hier dem Spieler die Wege für die Erlernung der technischen Grundlagen zur Improvisation, einer Kunstausübung, die längst zum obligatorischen Prüfungsfach aufgerückt ist. Seine lebendige Art der Einführung in die Materie wird unterstützt durch eine lobenswerte Auswahl von Beispielen, die sich von der Vorstufe bis zum großangelegten Improvisationsstil steigern. Ein Buch, das dem Lernenden von höchstem Wert sein wird, aber auch dem Lehrenden sehr warm zu empfehlen ist.
Max Fehling

WALTER FICKERT: *Vom richtigen und erfolgreichen Klavierüben.* Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.
Das ungemein nützliche Buch stellt in fünf Kapiteln gute instruktive Anleitungen dar zum Üben, beginnend mit der Gymnastik der Finger, des Handgelenks, des Arms, endend mit dem Studium komplizierter Vortragsstücke. Eine kluge Einleitung gibt den Auftakt zu diesem pädagogisch sorgsam angelegten Kompendium wertvoller Ratschläge, die wohl alles umfassen, was der Eleve braucht, um Klarheit über die Methoden zur richtigen Erfassung der Übungen im Klavierspiel zu gewinnen. Das Kapitel »Bach-Studium« ist auch für den Fertigen eine gedankenvolle Bereicherung seines Wissens. *K. F. Schwarz*

HELMUT SCHULTZ: *Instrumentenkunde.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Diese Arbeit, die im Rahmen der »Bücherei praktischer Musiklehre« erscheint, will nicht mit den großen Spezialwerken auf dem gleichen Gebiete in Wettstreit treten. Sie strebt also nicht wissenschaftliche Vollständigkeit an, sondern will von dem »praktisch Nutzbaren« ausgehen. Von vornhinein scheidet sie Instrumentation und Partiturspiel als Grenzgebiete der reinen Instrumentenkunde aus und beschränkt sich daher auf Aussehen, Klang und Geschichte der einzelnen Instrumente. Die Zumischung des Historischen, das weder den Praktiker ermüdet, noch den Museumsfreund wegen seiner Knappheit enttäuscht, ist

so vorzüglich gelungen, daß die vorliegende Arbeit als gültigste Zusammenfassung aller bisherigen Spezialwerke gelten darf.

Friedrich Herzfeld

LEONHARD DEUTSCH: *Die Technik der Doppelklaviatur* (Emanuel Moor). Steingräber-Verlag Leipzig.

Das Wesen der Moorschen Doppelklaviatur darf bei den Lesern der »Musik« wohl als bekannt vorausgesetzt werden*). Höchst begrüßenswert erscheint es uns, daß nunmehr auch eine Einführung in die Spieltechnik der neuen Apparatur erschienen ist, die den ausgezeichneten Klavierpädagogen und mutigen Vorkämpfer individualpsychologischer Ideen, Dr. L. Deutsch, zum Verfasser hat. Das schöne, dem Andenken des kürzlich verstorbenen Emanuel Moor gewidmete Werk gibt zunächst eine Anleitung zur Umschulung, die sich für musikalisch reifere und disziplinierte Spieler durch Einhaltung einer richtigen Übungstechnik (Prima-Vista-Spiel) und konsequente Benutzung zweckmäßiger Fingersätze innerhalb weniger Monate bewerkstelligen läßt.

Noch wichtiger erscheinen mir aber die Hinweise, die Dr. Deutsch zur Nutzbarmachung der durch die Doppelklaviatur gewonnenen Spielerleichterung für die Erweiterung des pianistischen Wirkungsbereiches gibt: Fast alle sonst nur vierhändig klangtreu wiedergebbaren Klaviersätze, Orgelstücke und Partiturbilder sind nun plötzlich der Spannweite zweier Hände erschlossen. Polyphones Spiel in weiter Lage ermöglicht eine Deutlichkeit der Stimmführung, die bisher nur der Orgel erreichbar war. Sehr instruktiv und besonders für die Schaffenden anregend sind die Beispiele, die Dr. Deutsch aus Werken gibt, die eigens für die Doppelklaviatur komponiert worden sind. Hier eröffnen sich noch ungeahnte Möglichkeiten, zu denen das Werk Dr. Deutschs zweifellos den besten Zugang bildet.

Willi Reich

BERNHARD KAULBERSCH: *Tonarten-Tabelle für die Tonica-Do-Methode.* Verlag: Julius E. G. Wegner, Stuttgart.

Dieses neue Hilfsmittel für den Musikunterricht besteht aus einer Tafel, auf der rechts die chromatische Tonleiter in Kreuz, links diejenige in B tabellarisch übereinander angeordnet sind. Zwischen beiden ist ein beweglicher Schieber mit den Tonica-Do-Bezeichnungen angebracht. Mit Hilfe dieses Schiebers kann der Schüler mit einem Griff jede beliebige Tonart einstellen, die zu ihr gehörigen Töne ohne weiteres ablesen und ihre Funktionen erkennen. Eine sehr nützliche Erfindung, nicht nur für den Schüler.

hst

*) Vgl. dazu z. B. meinen Aufsatz im Januarheft der »Musik«, der auch den von Dr. Deutsch erfundenen Vorsatzspieltisch berücksichtigt, durch den auch die wirtschaftlichen Schwierigkeiten, die der Einführung des Doppelklaviers bisher im Wege standen, überwunden worden sind. *W. R.*

MUSIKALIEN

FRITZ JÖDE: *Das Chorbuch.* Band 1 bis 6. Verlag: Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Die von Fritz Jöde 1927 begonnene und 1931 mit dem 6. Bande abgeschlossene Herausgabe alter Chormusik ist eine der dankenswertesten Bereicherungen unserer Musikliteratur. Gewiß mag auch früher kein Mangel an alter Chormusik vorhanden gewesen sein. Aber dem Jödeschen Werk kommt die Bedeutung der Erstmaligkeit und der für Generationen bleibenden Gültigkeit zu, und zwar aus drei Gründen. Zum erstenmal sind hier die weltlichen und geistlichen Chorgesänge des Mittelalters in einer noch niemals gebotenen Vollständigkeit erschienen. In den sechs Bänden des Gesamtwerkes wird jeder Schülerchor und jede freie Gesangsvereinigung eine Befriedigung aller erdenklicher Wünsche finden, weil hier ein wahres Kompendium der älteren Chorliteratur geschaffen worden ist. Zum andern erscheinen die Chöre in einer Notation, die sowohl wissenschaftliche Zuverlässigkeit als auch alle mögliche Bequemlichkeit für den praktischen Gebrauch bietet. Daß dabei auf alle dynamischen Vorzeichen verzichtet wurde, bedeutet für die ältere Literatur eine Erlösung. Für die allerdings nur wenig vertretene Chormusik des 19. Jahrhunderts könnte diese starre Konsequenz jedoch als Übersteigerung erscheinen. Schließlich wurde eine Anordnung und Verteilung gewählt, die auf Äußerlichkeiten wie chronologische oder gar alphabetische Reihenfolge verzichtet, sondern Lebenseinheiten in den Vordergrund stellt. Damit wird eine stärkere Verbindung zwischen dem Singen und den Lebensformen der Singenden gefördert. Um Sammelbegriffe wie Jahres- und Tageszeiten, Lebensalter, Freude und Leid, Scherz und Spott gruppieren sich also die einzelnen Gesänge. — Das Jödesche Werk wird einen der wichtigsten Grundsteine eines neuen Musikgeistes errichten, denn Deutschlands Jugend wird künftig an Hand *dieses* Werkes in die Wunderwelt unserer mittelalterlichen, polyphonen Chormusik eindringen.

Friedrich Herzfeld

AUGUST HALM: *Kammermusik Heft 3* (Suite h-moll für Violine, Cello und Klavier); *Werke für Klavier Bd. 2* (Bagatellen und Variationen); *Leichte Klaviermusik Heft 1.* Verlag: Bärenreiter, Kassel.

Die gegenwärtige Entwicklung der Neuen Musik, ihr Einlenken und Mäßigen, ihr Rückgreifen nicht nur auf Bach, sondern teilweise wieder auf Mozart- und Schubertsche Vorbilder kann auf die Dauer nicht ohne Rückwirkung bleiben auf die Stellungnahme gegenüber Werken, die zwar der gleichen Zeit, aber nicht dem gleichen Gesinnungskreis angehören, aus dem die Neue Musik erwuchs; — Werke, die bedauerlicher- (wenn auch begreiflicher-)weise nicht zur Geltung kommen konnten in einem Jahrzehnt, das in so ungewöhnlichem Maße »novarum rerum cupidus« war, wie das eben vergangene. Die Zukunft (und wahrscheinlich keine allzu ferne!) wird hier manches zurechtrücken und eine Rangordnung der Geister herstellen, die dem wahren Wert besser entspricht als die noch vor kurzem übliche.

Vielleicht ist es also heute nicht mehr so unzeitgemäß, wie es noch vor wenigen Jahren war, mit nachdrücklicher Betonung auf Halms Werk hinzuweisen; vielleicht wird es nicht mehr als allzu verwegen angesehen, diese Musik in eine Reihe zu stellen mit dem Besten und Kraftvollsten, was die vergangenen Jahrzehnte hervorgebracht haben (vorsichtig gewertet!). Wieviel Schönheit, innere Sicherheit, unmittelbare Musikalität, wieviel an Ordnungssinn und Schaffenskraft findet sich hier; — freilich neben manchem Seltsamen und Verzwickten, das aber immer eigenartig und charaktervoll bleibt und bei näherem Zusehen sich immer besser begründet erweist.

Das vorliegende Klaviertrio vervollständigt die Reihe der Halmschen Kammermusik (bisher 8 Hefte), die in ihrer Gesamtheit vielleicht die wertvollste und zumal für die Hausmusik bedeutsamste Bereicherung dieses Gebiets seit vielen Jahren darstellt.

Das zweite Heft der Werke für Klavier, vom Unterzeichneten herausgegeben, enthält die leichter spielbaren Stücke, die Variationen und die Bagatellen, welche eine eigene Gattung von Musik begründen, — weit abseits von allem, was nach Beethovens Vorgang im Bereich der Kurzform geschaffen worden ist.

Die »Leichte Klaviermusik« bringt Spielstücke für den Unterricht auf der zweiten und dritten Stufe, die sich durch manchen schönen Einfall und eine vorbildliche Pflege durchdachter Klaviertechnik empfehlen. Gleichwohl wird man von dem strengen Standpunkt aus, den Halms Musik aus sich selber konstituiert, zugeben müssen, daß sich hier auch gelegentlich Belangloses und Wichtigtuerisches findet, zumal in den Durchführungen und Übergängen.

Willi Apel

HANS JOACHIM MOSER: *Der Reisekamerad.* Schuloper in drei Aufzügen, frei nach Andersen. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Moser schuf hier eine Schuloper, die — wie er selbst einmal schrieb — in vielem ein Gegenstück zu Weill-Brechts »Jasager« sein soll. Sie wird das dadurch, daß sie ihren Stoff nicht der Wirklichkeit, dem realen Leben, sondern der Welt des Unwahrscheinlichen, des Märchens entnimmt und damit stärker in metaphysische Bereiche vorstößt. Im Musikalischen geschieht dasselbe, indem das Werk nicht bei der grundsätzlichen Haltung heutiger Musik und dem Rhythmus gegenwärtiger Tanzmusik, sondern entschiedener beim alten Volksliede und der musikalischen Romantik anknüpft. Mit der Verwendung der in der Jugend- und Schulmusik lebendigen kleinen Formen, in der leitmotivischen Wiederkehr der Melodie »Ich fahr' dahin«, im lebendigen Schwung des Gesamtaufbaues, hat Moser mit seinem Reisekameraden ein Werk für die Schule geschaffen, das in vieler Hinsicht vorbildlich werden kann. Es empfiehlt sich der schulmusikalischen Praxis auch im Hinblick auf die Möglichkeit seiner Darstellung, für welche die Mittel klug abgewogen und nicht überspannt sind, schon durch sich selbst.

Siegfried Günther

SERGE BORTKIEWICZ: »*Kindheit*«, 14 leichte Klavierstücke, op. 39. *7 Préludes*, op. 40. *Ballade*, op. 42. Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.

Die »*Kindheit*« lehnt sich an den autobiographischen Roman von *Leo Tolstoi* an und setzt über jedes einzelne Stückchen eine programmatische Überschrift. Recht trivial ist die Polka Nr. 5 geraten; »Tod der Mutter« ist ein auf motivischen Bindungen beruhender Epilog. Die größtenteils hübschen Stücke sind nicht schwer zu bewältigen, halten sich aber nicht immer von Einförmigkeit frei.

Technisch wesentlich anspruchsvoller sind die *Präludien.* Nach bekannten Vorbildern dient zumeist eine bestimmte Spielfigur als Modell. Der Neigung zu etwas reichlich typisierten Formen ist dabei nicht immer energisch genug

begegnet. Es sind feinsinnig-romantische Stücke, die den Einfluß Chopins und Tschaikowskijs am wenigsten verleugnen können. Trotz manches Gegensätzlichen sind sie größtenteils etwas weich geraten.

Bei der *Ballade*, die an Kraft und Akkordtechnik ziemlich hohe Ansprüche stellt, sind leidenschaftlicher Schwung und Ausbreiten geschlossener düsterer Stimmung nicht zu verkennen. Überpeinliches Symmetriegefühl trifft man in dem etwas redseligen Stück sehr oft an; das Überzeugende einer selbständigen Persönlichkeit fehlt. Trotz dieser Einschränkungen ein wirkungsvolles Stück, das die Grenzen gediegenen Geschmacks wahrt.

Carl Heinzen

MUSIKALISCHE FORMEN IN HISTORISCHEN REIHEN, Band 9: *Die Suite*, bearbeitet von Richard Münnich. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.

Stoffauswahl und Anlage dieses Bandes sind ausgezeichnet. Er enthält durchweg schöne und charakteristische Werke, die jeder mit Vergnügen spielen wird. (Ich halte es für wichtig, dies zu erwähnen, weil zu oft der historische Gesichtspunkt den Wertgesichtspunkt völlig außer Kurs setzt; was zweifellos falsch ist, besonders bei einer Sammlung, die praktischen Zwecken dienen will.) Vielleicht hätte die 4. Folge ganz der Klaviersuite des 17. Jahrhunderts angehören sollen. Dann hätte Froberger, den man nur ungern vermißt, nicht fehlen brauchen. Warum jedoch auch hier die Gegenwart, die gerade auf dem Gebiete der Suite so Herrliches hervorgebracht hat — vor allem bei den an die Clavecinisten des 17. und 18. Jahrhunderts anknüpfenden Franzosen — so völlig ausfällt, kann ich nicht recht verstehen. Sind es »technische Schwierigkeiten«? *Kurt Westphal*

ARNOLD SCHERING: *Perlen alter Kammermusik*. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

Die »Perlen alter Kammermusik« können jetzt auf das würdige Alter von 25 Jahren zurückblicken. Diese erste Sammlung ihrer Art, die kein Geringerer als Arnold Schering aus tiefgehender Literaturkenntnis heraus mit Umsicht und Geschmack betreut, bringt musterhafte Ausgaben alter Meister, unter denen die Italiener vorwiegen. Den Corelli, Geminiani, Locatelli, Manfredini, Marcello, Scarlatti, Tartini, Torelli, Valentini und Vivaldi gesellen sich die Deutschen Händel, Franck, Krieger, Telemann, Pezel, Rosenmüller, Schein mit ihren erlesensten Kammermusikwerken. *hst*

FRITZ JÖDE: *Wir singen das Jahr an*. Praktische Musik in Kindergarten und Hort. Herausgegeben von Dr. Thea Dispeker. Verlag: Wilhelm Limpert, Dresden.

Wie aus allen anderen Veröffentlichungen Fritz Jödes, so klingt auch aus dieser als Cantus firmus die unendliche Liebe zum Kind. Der herzlich geschriebene Leitfaden für Kindergärtnerinnen weist Wege und Möglichkeiten, die den überaus erfreulichen Aufschwung der Kindermusikpflege wieder deutlich erkennen lassen. Mit Liedern und Spielen werden die Festtage des Jahres besungen. So wird schon in den Allerkleinsten der Grundstock einer späteren musikalischen Entwicklung gelegt, aber gleichzeitig vermitteln diese Lieder die ganze Fülle des Lebens. Kinder, die so in die Welt geführt werden, gewinnen ein Bild von ihr, das mit der Kraft der Erinnerung eine Quelle lebenslänglicher Freude und innerer Gesundheit sein wird. *Friedrich Herzfeld*

HEITERE UND ERNSTE KLAVIERMUSIK NEUER ZEIT. Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.

Daß diese einzeln herausgegebenen Stückchen zufällig in der Gegenwart entstanden sind, bedeutet fast durchgängig mehr Verneinen als Bejahen des Zeitgeistes. Es ist vorwiegend »Salon« alten Schlages. Bei den »Sonnenstäubchen« von *L. Caylor* — einer immerhin brauchbaren Stakkatoübung — sogar in ausgesprochen schlechtem Sinne. Hübscher, auf romantischem Boden bleibend, drei Stücke von *S. B. Clemus*. Ebenso wird auch »Die Jagd« von *S. Bortkiewicz* (aus op. 39) unter Lehrenden und jugendlichen Spielern Freunde erwerben können. Die sorgfältige Pedalisierung zeugt von großem Ernst.

Carl Heinzen

WALTER DAVISSON: *Schule der Tonleiter-Technik für Violine*. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

In einer neuen bedeutend erweiterten Ausgabe liegen diese Studien jetzt vor, ein Beweis, daß sie auch außerhalb des engeren Schülerkreises des bekannten Leipziger Violinpädagogen Beachtung gefunden haben, trotzdem ähnliche Werke ja im Überfluß vorhanden sind. Auf jeder Stufe sind sie zu verwenden; das erste der drei Hefte ist für den Anfänger ganz ausgezeichnet, nicht minder das dritte für den Virtuosen. *Wilhelm Altmann*

UNGARISCHE VOLKSLIEDER. Übersetzung: *Gertrud N. Haupt-Stummer*. Klavierbeglei-

tung: *Hedalise Haupt*. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Mehr als ein halbes Hundert kürzester volkstümlicher Lieder voll rhythmischer Urwüchsigkeit! Am Anfang dieser Volksmusik steht — in immer neuen Umgestaltungen — die Synkope. Bela Bartok, der Meister der ungarischen Folklore, könnte bei mancher dieser schlichten Bearbeitungen Pate gestanden sein; andere freilich bringen reicheren und komplizierteren Klaviersatz, als den einfachen Pußtaliedern zuträglich ist. Daß die deutsche Übersetzung mitunter dem natürlichen Tonfall der Sprache widerstrebt, ist hoffentlich kein Verstoß gegen die guten musikalischen Sitten, sondern eine stilgetreue Nachahmung des Originaltextes. Der schier unerschöpfliche Schatz der magyarischen Volksmusik erfährt durch die neue Sammlung eine willkommene Bereicherung. *Erwin Felber*

SIGFRID WALTHER MÜLLER: *Pastorale*, op. 31. *Leichte Variationen über »Fuchs, du hast die Gans gestohlen«*, op. 35, Nr. 1. Beides für Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das Pastorale ist nach Art alter Suiten siebensätzig. Der handwerkerliche Ernst der Alten ist auch hier geblieben, während der Geist jung ist. Ostinate Bässe sind in solchem Falle unumgängliche Begleiterscheinungen, doch sind sie mit schöner Bewegungsfreiheit gelöst. Von besonders bildhaftem Reiz ist das 5. Pifferariartige Stückchen. In den Epilog ist die Melodie aus Nr. 1 nicht als Reminiszenz, sondern streng organisch einverwoben. Der ausgezeichnet durchsichtige Satz liebt bitonale Färbung. Die technisch leichten, dagegen im Vortrag anspruchsvolleren Variationen sind nicht ganz so ursprünglich-kindlich, wie man wohl vermuten könnte, erfreuen aber durch ihre keckwitzige Art und flotte Kontrapunktierung. *Carl Heinzen*

DAS MUSIK-KRÄNZLEIN. Nr. 2. *Erwin Lendvai:* Tafelmusik (aus op. 48). Nr. 3. *Hermann Wunsch:* Serenade für Streichorchester. Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Die Sammlung will nicht nur verborgene Schätze der Vergangenheit heben, sondern auch »das Hörfeld der jungen Spieler und ihres Publikums sacht erweitern«. Der letztere Zweck wird durch vorliegende zwei Stücke nur höchst unvollkommen erreicht. — Die Serenade von Wunsch bringt wenigstens durch originelle Verteilung der Periodisierung in den beiden Märschen und im Menuett, sowie durch ein merkwürdiges Quintenobstinato im langsamen Liedsatz interessantere Wirkungen hervor. Die »ad libitum« gedachte Flötenstimme erscheint mir aber vollkommen unorganisch und würde das Stück zu einem simplen Flötenkonzertino stempeln. — Lendvais »Tafelmusik« entbehrt als selbständiges Tonstück jeder Berechtigung, da sie weder bedeutende melodische Einfälle, noch sonstige belangreichere Klangeindrücke vermittelt. Sie wäre lediglich an ihrem ursprünglichen Platze (Zwischenspiel im Cyklus »Dafnislieder«) denkbar. — Ganz allgemein wäre der Sammlung zu wünschen, daß es ihr gelingen möge, den ihr zugedachten Spielerkreis an interessanten Meisterwerken vergangener Epochen ausreichend zu schulen und mit Freude am Zusammenspiel zu erfüllen. Die Begabteren und technisch entsprechend Vorgeschrittenen werden dann zweifellos selbst bald den Weg zu wahrhaft neuer Musik zu finden wissen und ihren Betätigungsdrang an deren Standardwerken befriedigen können. *Willi Reich*

GÜNTER RAPHAEL: *Kleine Sonate* Nr. 2 in F-dur für Pianoforte, op. 25. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Merkwürdig an diesem Werke ist, daß hier ein Adagio molto (II. Satz), das ganz deutlich durch Johann Sebastian Bach inspiriert ist und eine für unsere Zeit ungewöhnliche schöpferische Einfühlungskunst in die Eigenart des Thomaskantors besitzt, einem Finale vorangeht, welches durchaus modernes Empfinden atmet und zum guten Teil seine Wirkungen vom Jazz hernimmt. Die genannten beiden Sätze sind in sich am geschlossensten, während der erste noch unsicher darin erscheint, welcher Wirkungsweise er die Oberhand lassen soll. Hier hält auch der Einfall nicht gleich stark durch. Die Sonate birgt manches des Interessanten, und wer gerne zu etwas Neuem greift, wird sie nicht unbefriedigt aus der Hand legen. *Roland Tenschert*

ZUR ERBAUUNG UND UNTERHALTUNG. Neue Sammlung leichter berühmter Stücke für Violine in der 1. und 3. Lage mit leichter Klavierbegleitung. Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.

Zwölf der Erbauung und acht der Unterhaltung zugedachte Bearbeitungen, die den Anfänger mit einer Reihe beliebter Melodien bekannt machen. Beide Gruppen sind progressiv geordnet, auch ohne Begleitung spielbar. Sie

können sowohl als Erholung wie als ernstes Studienmaterial Verwendung finden.

Carl Heinzen

OTTO SIEGL: *Kleine Unterhaltungsmusik für Streichorchester und Klavier*, op. 69. *Festliche Ouvertüre für Orchester*, op. 61. Verlag: P. I. Tonger, Köln.

Im Vorwort der »Kleinen Unterhaltungsmusik« heißt es: »Deshalb bemühte ich mich auch um klare, einfache Formgebung, vermied modernistische Experimente und äußeren Effekt und enthielt mich auch der in unserer Zeit sehr ausschweifenden, regellosen Polyphonie (für deren Auswüchse der Ausdruck »Linearität« nicht immer entschuldigend ist), doch machte ich häufig von einer durchsichtigen, maßvollen Kontrapunktik Gebrauch«. Das will eine Kritik vorwegnehmen und dem Rezensenten die Arbeit sparen. Aber so wenig das pharisäische Verdikt über die Polyphonie der anderen zutrifft, so wenig überzeugt die freundliche Anerkennung für des Autors eigene Arbeit. Es handelt sich um eine Laienmusik nach dem Muster Hindemiths — also doch wohl eines der zurechtgewiesenen Linearen. Nur daß gerade bei Siegl die Linearität, die harmonische Freizügigkeit der Stimmführung, fragwürdig bleibt. Sehr simple tonale Melodien werden, harmonisch zufällig, gegen einander geführt; bloß daß es ihnen in ihrer Freizügigkeit nicht wohl ist; so rasch es geht, vereinigen sie sich zu biederen Dreiklängen, oder ein Oktavengang macht allen Schwierigkeiten ein Ende. Nichts ist rein ausgehört; die falsche Moderne der einen Partien entspricht der Rückständigkeit anderer. Auch im Ton schwanken die Stücke zwischen Hindemithischer Schnödheit und einer überaus harmlosen Romantik. Die leichte Ausführbarkeit wird man der Unterhaltungsmusik gern attestieren. — Die Ouvertüre hat ebenfalls ihr Vorwort; sie sei »durchaus unproblematisch« und sehe, nach Siegls Meinung, also aus: »Fröhliche Holzbläserfiguren umranken die Blechharmonien, bis das ganze Orchester sich in eine hochgewölbte Melodie hineinzusingen beginnt. Der Mittelteil, gestaltet aus einem straffen Viertaktthema, fängt fugiert an. Kleine lyrische Episoden unterbrechen den Ablauf der Durchführung, welche in steter Steigerung einem Höhepunkt zustrebt. Nachdem dieser erreicht ist, wendet sich die Musik wieder zur Eingangsthematik zurück, vereinigt Hornrufer und Melodiesänger zu mächtigem Klange und schließt im festlichen C-dur.« — Dieser Selbstkritik des Autors wüßte ich nichts hinzuzufügen. Nur: ich finde sie ein wenig zu scharf.

Theodor Wiesengrund-Adorno

MELODISCHE ETÜDEN ALS VORTRAGSSTÜCKE. In Original-Version für Violine solo. Progressiv geordnet und für den Vortrag bezeichnet von *Schultze-Biesantz*. Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.

Eine recht beachtliche Auswahl, die aus mehreren großen Sammelwerken das auf den Vortrag Bezügliche herausgreift. Ein Ausschnitt, der etwa von Mazas' op. 36 bis zu leichteren Kreutzer-Etüden reicht. Zur Bewältigung ist ziemlich vorgeschrittene Lagen- und Bogentechnik ebenso erforderlich, wie Vertrautheit mit doppelgriffigem Spiel. Eine besondere Tabelle gibt über alle Einzelheiten genaue Auskunft. Sehr gediegenes und empfehlenswertes Studienmaterial, das vor allem auch der inneren Entwicklung des Schülers gebührend Rechnung trägt. *Carl Heinzen*

FRANZ WÜLLNER: *Chorübungen*. Neubearbeitung von Eberhard Schwickerath. Verlag: Theodor Ackermann, München.

Schwickerath hat die seit 60 Jahren geschätzten »Chorübungen der Münchener Musikschule« von Wüllner einer durchgreifenden Umarbeitung unterzogen. Ging Wüllner vom Intervall aus, so Schwickerath vom Akkord, benutzte Wüllner die Solmisationssilben, so der Bearbeiter mit der Erfahrung, die er in der bayrischen Schulpraxis machen konnte, die Eitzsche Tonwortmethode, die sich allerdings in Norddeutschland wenig Raum hat schaffen können. Größter Wert ist gleich von Anfang an auf die rhythmische Chorerziehung gelegt worden. Die 2. Stufe der Chorübungen enthält Kanons, mehrstimmige, der früheren Ausgabe entnommene Übungen und Ausschnitte aus Chorwerken für einzelne Stimmgruppen: alle im Gegensatz zu früher in neuen Schlüsseln. In rhythmischer, sprachlicher und gesanglicher Beziehung sind hier der Chorerziehung lebendige und wertvolle Aufgaben gestellt. Die dritte Stufe des Gesamtwerkes endlich liegt von jetzt an in zwei inhaltlich nicht völlig übereinstimmenden Ausgaben vor: einmal wie bisher als hervorragendes Übungsmaterial für den Partiturspieler in den alten, sodann aber auch als Neuheit in modernen Schlüsseln. Aus der alten Sammlung Wüllners hat der Bearbeiter 36 Stücke herausgenommen und 64 neue (20 geistliche, 44 weltliche) eingefügt, darunter Messenteile

von Dufay, Okeghem, Chöre von Lasso, Lotti, Haßler, Praetorius, Othmayr, Schein und 13 Stücke von Brahms. Mehr noch als bisher bietet die dritte Stufe eine bedeutende und abwechslungsreiche Partiturensammlung der verschiedensten Chorstile. Ein Anhang fügt noch kluge Bemerkungen über a cappella-Gesang überhaupt und über die einzelnen Chöre hinzu, die jüngeren Chorerziehern mancherlei wichtige Fingerzeige geben werden. Alles in allem ist der »Wüllner« auch in der vorliegenden Erneuerung die wichtigste Schule für die ältere Chorerziehung, neben die erst in jüngster Zeit für den neuen Chorstil als glücklichste Ergänzung die »Choretuden« von Hugo Herrmann getreten sind.

Richard Petzoldt

AUGUST REUSS: *Kleine Sonate für Klavier,* op. 55. Verlag: Max Hieber, München.

Man kann diese zweisätzige Klaviersonate nicht sehr einfallsreich bezeichnen. Gesunde, nicht unorginelle Ansätze verlaufen alsbald im Sande oder werden in pseudomoderne Bezirke gelockt, wo sie als nicht heimisch verkümmern. Dadurch macht sich auch eine gewisse Inkongruenz der Teile geltend. Zu quintiger Parallelführung wird mit Vorliebe gegriffen.

Roland Tenschert

JOSEPH HAYDN: *Sechs Chöre.* Verlag: Kistner & Siegel, Leipzig.

Höchste Menschlichkeit und vollendete Künstlerschaft atmen diese sechs von *Fritz Jöde* dankenswerterweise in einem hübschen Heftchen dargebotenen Chorlieder Haydns. Wie schon der Herausgeber bemerkt, ist jede einzelne dieser musikalischen Perlen tiefst mit Haydns ganzer Seele und mit seinem Leben verknüpft und sind also keine beliebigen Kompositionen beliebiger Texte. Es wäre unbillig, eins dieser Lieder auf Kosten der andern hervorzuheben. *Richard Petzoldt*

NEUE SCHALLPLATTEN

Odeon

Lotte Lehmann widmet ihre prachtvolle Stimme und ihren zündenden Vortrag dem Czardas und dem Couplet »Mein Herr, was dachten Sie von mir« aus der Fledermaus (O-4831). Daß Mafalda Salvatinis Stern im Sinken ist, bestätigen die beiden Puccini-Arien aus Tosca und Butterfly, die auf der Platte O-11595 zu hören sind. — Zwei Foxtrotts — an dem einen sind nicht weniger als drei Komponisten beteiligt — lassen wir gern über uns ergehen, weil sie erkennbar machen, daß das vortragende anonyme »Bravour-Tanz-Orchester« dem des welterobernden Jack Hylton durchaus die Stange hält (O-11590). Kein schrofferer Gegensatz als der zu den *7 Gregorianischen Gesängen,* die auf den Doppelplatten DW 4067 und DWX 1562 zu hören sind! Ausführender ist der Bruderchor der Franziskaner in Venray, Leitung: Eliseus Bruning — nichts für die, so Unterhaltung suchen, aber eine Fundgrube zur Erkenntnis vom Wesen einer uns entschwundenen Musikkultur. Die Trauermusik aus der Götterdämmerung, von einem ungenannten Orchester unter Führung *Bruno Walters* sehr gut gespielt (niemals hat man die Harfe so deutlich vernommen), führt in die Regionen hinreißender Kunst (DWX 1561).

Columbia

Alexander Kipnis gibt in den beiden Gesängen »Wanderlied« von Schumann und »Sapphische Ode« von Brahms zu viel Ton (DW 4035). Im Vortrag ist das erste weit mehr geglückt als das zweite.

Parlophon

In zwei Schubert-Liedern zeigt *Herbert Ernst Groh,* wie er an sich und seinem Vortrag arbeitet: der »Lindenbaum« und das »Ständchen« sind den gelungenen Aufnahmen zuzurechnen (B 48165). *Joseph Schmidt* aber stellt den Kollegen diesmal in den Schatten; seine Wiedergabe von zwei Johann Strauß-Liedern aus dem Zigeunerbaron und 1001 Nacht gehört zum besten, was von ihm bisher geboten wurde. Noch etwas deutlichere Aussprache, und man könnte superlativisch werden (B 48154). Auch *Edith Lorand* stellt sich wieder ein. Dvoraks Humoreske und ein Czardas von Monti — ach, man wird so genügsam und hofft nicht mehr auf Veredelung der Programme (B 48161).

Grammophon

Wenn man nur der Virtuosität seine Reverenz zu machen und nur das hinreißende Zusammenspiel von *Rio Gebhardt* und *Alfred Baresel* zu würdigen hätte, so müßte man die Platte 816 mit einer »Fox-Gymnastik« und zwei Tanzstücken, wenn diese auch abseits der Amüsierstraße marschieren, mit einem Orden auszeichnen. *Franz Völker* bleibt leider auf dem schon allzuoft beschrittenen Pfad des Schlagerlieds (24490). Müßte sein prachtvolles Material in guter Literatur nicht Wunder wirken? Er stelle sich *Heinrich Schlusnus* an die Seite, der auch diesmal aus zwei wenig dankbaren Liedern Schuberts (»Der Jüngling an der Quelle« und »Der Wanderer an den Mond«) das Gold holt, indem er ihnen das Gold seines

Gesangs schenkt (90194). Aus den Hugenotten hört man ein Potpourri; die Berliner Staatskapelle spielt, Alois Melichar dirigiert. In den orchestralen Rahmen sind zwei Gesangsstücke eingeflochten: die Pagenarie, die Hedwig Jungkurth sehr frisch und koloraturgewandt, und Raouls »Ihr Wangenpaar«, das Helge Roswaenge feurig beseelt in der neuen Kappschen Übersetzung zum Vortrag bringt (27278). Das Vorspiel zum III. Akt des Palestrina, von *Pfitzner* wiederum selbst geleitet, wird, obwohl publikumsfremder als die beiden ersten, dennoch viele Plattenfreunde finden (95461). *Felix Roeper*

* HUGO KAUN ZUM GEDÄCHTNIS *

Am 18. März wurde Hugo Kaun in der Berliner Philharmonie ungemein gefeiert, nachdem die *Liedertafel* seine Vertonung von Goethes »Grenzen der Menschheit« zur Uraufführung gebracht hatte. Am Morgen des 2. April machte ein Herzschlag seinem arbeitsreichen, keineswegs immer mit Rosen bestreuten Leben ein Ende. Wenige Tage vorher war ein sehr anziehendes Buch, betitelt »*Aus meinem Leben.* Erlebtes und Erlauschtes« (Linos-Verlag, Berlin-Zehlendorf-West) herausgekommen. Es war, als ob er, der unter einem Augenleiden viele Jahre zu dulden gehabt hatte, geahnt, daß seine Lebensuhr bald ablaufen würde, als er sich entschloß, diese Erinnerungen aufzuzeichnen und herauszugeben, für die ihm tagebuchartige Aufzeichnungen übrigens nicht zur Verfügung gestanden haben.

Angefügt ist ihnen ein Verzeichnis seiner zahlreichen Werke, das jedoch die aus seiner Jugendzeit stammenden, unter dem Namen *Ferdinand Boldt* veröffentlichten nicht enthält. Es gibt kaum ein Gebiet der Tonkunst, auf dem Kaun sich nicht betätigt hat. Führend war er, namentlich in den letzten Jahren, als Männerchorkomponist; die Aufführungsziffern seiner Männerchöre wurden von keinem anderen Tonsetzer erreicht; selbst die kleinsten Chöre hatten den Ehrgeiz, wenigstens einiges von Kaun zu singen, wenn es auch meist über ihre Kräfte ging.

Kauns Selbstbiographie ist auch ein herrliches Bekenntnis seiner echt *deutschen* Gesinnung, in der ihn sein vierzehnjähriger Aufenthalt in Amerika (von 1887 ab) nur bestärkt hat; er hat auch den schönen Satz niedergeschrieben: »Wer sein Vaterland so recht von Herzen lieb gewinnen will, der muß ins Ausland gehen.« Seine Schilderung der amerikanischen Musikzustände, die auch für die Gegenwart noch meist zutreffen dürfte, sollte von allen jungen deutschen Musikern als heilsames Abschreckmittel aufgenommen werden. Kaun nimmt überhaupt kein Blatt vor den Mund. So zieht er z. B. gegen die in neuer Zeit so beliebt gewordenen Ausdrücke »linearer, vertikaler und horizontaler Kontrapunkt« zu Felde. Zitieren möchte ich noch folgenden Herzenserguß: »Ich habe immer geglaubt, daß durch die Kunst alle Menschen aus dem tristen Alltag in reinere Sphären emporgehoben werden sollten, daß *Schönheit*, verbunden mit tiefer seelischer Empfindung, das erstrebenswerte Ideal eines jeden ernsten Künstlers sein müßte —: ich habe mich offenbar geirrt, denn was wir heute im Konzert und Theater erleben, ist meist das Gegenteil davon. Keine Schlammpfütze ist tief genug, daß man nicht mit gierigen Händen bis auf den Grund greift, kein Mittel zu schäbig — und seien es mit Sand gefüllte Blechdosen! —, um Geräusche zu fabrizieren, die man der Welt als neueste Offenbarungen zu präsentieren die Dreistigkeit hat.« Man glaube aber beileibe nicht, daß sich Kaun einem gesunden Fortschritt der Musik widersetzte. Er selbst hat oft musikalisches Neuland betreten. Man sehe sich nur einmal die bis dahin nicht gewagten Folgen großer Terzen an, die zu Beginn der dritten Szene seiner einaktigen Oper »Der Pietist« (»Oliver Brown«) stehen. Sie sind für Kauns Harmonik besonders charakteristisch. Seine bewunderungswürdige Fähigkeit des Modulierens verdankt er unstreitig der hauptsächlich durch *Bernhard Ziehns* »Harmonielehre« verbreiteten Lehre von der Mehrdeutigkeit der Töne. Ein treffliches Beispiel für Kauns weit ausholende Modulationen findet sich übrigens in der zweiten Orgelfuge seines op. 62, in der u. a. von C-dur nach es-moll moduliert wird.

Sehr mit Recht hat Kauns »Harmonielehre nebst Aufgabenbuch« sehr schnell die dritte Auflage erreicht. Sie ist aus langjähriger Unterrichtserfahrung entstanden. Seit seiner Rückkehr aus Amerika war Kaun ein ge-

suchter Lehrer für Theorie und Komposition; die Zahl seiner ihm treu und dankbar ergebenen Schüler, die sich einen Namen erworben haben, ist beträchtlich. Er ist auch in seiner Jugend und während seiner amerikanischen Zeit ein vortrefflicher Klavierlehrer gewesen, hat freilich viele Talentlose zu einem Spottgeld unterrichten müssen, um sein Leben zu fristen.

Am 21. März 1863 in Berlin geboren, hat er sich sehr zeitig schon auf eigene Füße stellen müssen. Durch ein Fingerleiden, das er sich durch zu vieles Üben zugezogen hatte, war er verhindert, den erstrebten Beruf eines Klaviervirtuosen auszuüben, für den ihn der edle *Oskar Raif* unentgeltlich vorbereitet hatte. Der Drang zum eigenen Schaffen hatte sich bei ihm schon sehr früh eingestellt; in der Schule *Friedrich Kiels*, von dessen wertvollen Kompositionen die heutige Generation leider so gut wie nichts kennt, wuchs er zu einem Meister der Tonkunst heran. Er beherrschte die Satzkunst wie nur wenige seiner Zeitgenossen. Er besaß vor allem auch starke und blühende Erfindung; seine Melodik ist immer vornehm. Sehr mit Recht wurde er 1912 in die Preußische Akademie der Künste berufen, jedoch die Einrichtung einer Meisterklasse erfolgte für ihn nicht, wie auch die Anstellung als Lehrer an der staatlichen akademischen Hochschule für Musik ihm trotz aller Lehrerfolge versagt blieb.

In der ersten Berliner Zeit und auch noch in Amerika konnte er nach der mühevollen Arbeit des Stundengebens und des Dirigierens von Chören, womit er schon frühzeitig begonnen hatte, nur in den Nachtstunden an eigenes Schaffen denken; später hat er diesem hauptsächlich gelebt. Eine ganze Anzahl seiner Werke hat eingeschlagen und wird auch nach seinem Tod noch lange fortleben. Besonders ist dies von seinem »Requiem« für Männerchor, Altstimme und Orchester zu erwarten, das er zum Gedächtnis unserer Kriegsgefallenen mit seinem Herzblut geschrieben, von seinem Oratorium »Mutter Erde«, von seiner dritten Sinfonie, von den meisten seiner Kammermusikwerke, von seinem ersten Klavierkonzert, ganz abgesehen von den Perlen unter seinen Liedern, Chören und Klavierstücken. Auch letztere gehören nie zur Dutzendware; manche aus der Jugendzeit stammenden zeigen übrigens einen gewissen Einfluß Schumanns.

Wie bei so vielen Komponisten war auch bei Kaun die Oper das Schmerzenskind. Ganz unbegreiflich ist mir immer noch, daß seine erste Oper, der schon erwähnte »Pietist«, überhaupt nicht zur Aufführung gelangt ist. Wenn man den von Wilhelm Drobegg stammenden, äußerst aufregenden Text dieses einaktigen Werks liest, ist man geneigt, es für eine Folgeerscheinung der »Cavalleria rusticana« zu halten; tatsächlich aber ist es vor dieser entstanden. Eine zweite Oper »Der Maler von Antwerpen« blieb unvollendet, weil der Schluß der Dichtung dem Komponisten nicht behagte. Die Ouvertüre hat er später als Einleitung zu Hebbels »Maria Magdalena« veröffentlicht und dem von ihm sehr geschätzten Tonsetzer *Wilhelm Berger*, den er auch in seinen Lebenserinnerungen würdigt, gewidmet. Als diese Ouvertüre unter dem neuen Titel in Berlin aufgeführt wurde, wurde sie von einem Kritiker verrissen, der wenige Jahre vorher der Ouvertüre »Der Maler von Antwerpen« größten Beifall gezollt hatte! Daß die in Leipzig 1917 uraufgeführte Oper »Sappho« sich nicht durchgesetzt hat, liegt nicht bloß an dem Stoff, sondern vor allem daran, daß für die Titelrolle eine völlig geeignete Hochdramatische nur selten zu beschaffen ist. Eine Wiederaufnahme der 1920 in Dresden uraufgeführten Oper »Der Fremde« (d. h. der Tod) dürfte den Beweis erbringen, daß diese Oper bühnenwirksamer und auch wertvoller als Kauns letztes dramatisches Werk, die 1925 gleichzeitig von fünf Bühnen uraufgeführte »Menandra« ist. Übrigens beklagt sich Kaun in seinen Erinnerungen sehr über die Spielleiter, die da meinen, Opern seien nur geschaffen, damit sie sich selber in Szene setzen können, und über ihre lächerliche »Modernitis«. Er steht mit diesen Klagen bekanntlich nicht allein; sie sind nicht weniger scharf u. a. von Pfitzner erhoben worden.

Für dessen Schaffen zeigt sich Kaun ganz besonders erwärmt; er hat auch Bruckners und Hugo Wolfs Bedeutung schon frühzeitig erkannt, ist sich auch darüber klar gewesen, daß nur ausgesprochen stark national empfundene Kompositionen internationale Bedeutung erlangen können. »Wehe uns«, ruft er den jungen Tonsetzern zu, »wenn wir je unsere *deutsche* Eigenart, die auf dem starken Fundament tiefster Innerlichkeit gegründet ist, wenn wir das Empfinden für *Romantik* verlieren sollten! Arme, bedauernswerte Jugend, die in *Arnold Schönberg* einen Messias sieht, der, wie er selbst schreibt, *absichtlich* Musik *ohne jede Empfindung* komponiert!«

Wilhelm Altmann

MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN RHYTHMIK-BUNDES (DALCROZE-BUND) E.V.

OSTERTAGUNG 1932:

Die diesjährige Tagung fand vom 25. bis 28. März im Landjugendheim Finkenkrug bei Berlin statt. Aus allen Teilen Deutschlands hatten sich Teilnehmer eingefunden. Die abgehaltenen Arbeitsgemeinschaften und Aussprachen zeigten aufs neue die Notwendigkeit und Fruchtbarkeit des Zusammenschlusses. Als besonders günstig erwies sich das Zusammenwohnen der Tagungsteilnehmer, das eine konzentrierte Arbeit und persönliche Fühlungnahme ermöglichte.
Über die *Jahresversammlung* geht unseren Mitgliedern ein ausführlicherer Bericht direkt zu. Es wurde einstimmig beschlossen, die »Musik« zum allgemeinen Mitteilungsblatt zu machen; der Abonnementsbetrag ist im Mitgliedsbeitrag enthalten, auf dessen pünktlicher Zahlung mehr noch als bisher bestanden werden muß, da sonst eine ordnungsgemäße Geschäftsführung nicht möglich ist. Eine Erhöhung des Mitgliedsbeitrages durch Weiterbezug des Genfer »Rythme« wurde abgelehnt, so daß der Bezug dieses Organes der Union Internationale künftig den Einzelnen überlassen wird, also nicht mehr durch die Geschäftsstelle geht. Die Verbindung mit Genf wird selbstverständlich aufrecht erhalten und ein Austausch der Mitteilungen in den betreffenden Zeitschriften angestrebt.
Der alte *Vorstand* wurde wiedergewählt: 1. Vorsitzende Elfride *Feudel*, Dortmund; 2. Vorsitzende und Geschäftsführerin Hildegard Tauscher, Berlin-Charlottenburg; 3. Vorsitzende Anna Epping, Berlin-Charlottenburg.
Die *nächste Tagung* 1933 soll voraussichtlich im Sommer in Bad Pyrmont zusammen mit der Tagung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer stattfinden.

ARBEITSBERICHTE:

Von besonderem Interesse waren die Arbeitsberichte der Mitglieder, die wir nach und nach an dieser Stelle veröffentlichen werden.

SEMINARBESPRECHUNG:

An ihr nahmen alle Tagungsteilnehmer teil. Gerade die in der praktischen Arbeit stehenden Lehrer konnten aus den ihnen erwachsenen Anforderungen manchen Hinweis für die Ausgestaltung des Lehrplanes an den Seminaren geben.
Soweit es irgendwie im Bereich der Möglichkeiten liegt, sollten an jedem Seminar die Schüler ein mehrmonatiges Praktikum unter einer pädagogischen Anleitung durchmachen. Von den jüngeren Lehrkräften, die eine solche praktische Zeit absolviert haben, wurde diese als ausschlaggebend für die erworbenen allgemein pädagogischen und methodischen Kenntnisse bezeichnet. Die Geschäftsstelle kann jederzeit eine Anzahl solcher Arbeitsmöglichkeiten nachweisen.
Von einer Fixierung des Stoffplanes für die Seminare wurde abgesehen, da dieser Plan sich durch die Prüfungsanforderungen von selbst ergibt; es wäre auch schade, wenn der besondere Charakter der Seminare, bedingt durch die Verschiedenheit der leitenden Persönlichkeiten, durch eine Schematisierung des Unterrichtsstoffes verlorengehen würde.

SOMMERKURSE:

Für den Sommer 1932 sind zwei Ferienkurse für Pädagogen, Musiker und Laien geplant, von denen der erste Mitte Juli bis Anfang August in Mitteldeutschland oder an der See, der zweite im August/September im Sauerland stattfinden wird. Körperbildung und Rhythmik, Basteln von Bambusflöten und anderen Instrumenten, Improvisation und pädagogische Vorträge und Aussprachemöglichkeiten sind geplant; daneben aber soll reichlich Gelegenheit zur Erholung, zum Wandern und Schwimmen geboten werden. Näheres im nächsten Heft der »Musik« oder direkt durch die Geschäftsstelle.

Deutscher Rhythmikbund (Dalcroze-Bund) e. V.
Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstr. 4.
gez.: Hildegard Tauscher.

WEBERS VORFAHREN

von Elsa Bienenfeld

. . . Daß Webers Urgroßvater mütterlicherseits Jäger war, ist eine neue Entdeckung. Man verdankt sie dem Freiburger Stadtarchivar Dr. Friedrich Hefele, der zufolge glücklicher archivalistischer Funde und mit viel Fleiß die Ahnentafel (»Heimatblätter vom Bodensee zum Main«, Nr. 30, Jahrg. 1926, Verlag C. F. Müller, Karlsruhe) sowohl des Vaters wie der Mutter feststellte. Webers Mutter führt den romantischen Namen Genoveva, die Großmutter, eine geborene Hindelang, heißt Victoria, verehelichte Brenner, der Vater Genovevas ist Markus Brenner, Sohn eines Bauern, drittes von acht Kindern, der das Schreinerhandwerk erlernt hat und als besonders sorgfältiger Meister seines Faches gilt. Die Lust an Stoff und Form, der naive Spieltrieb liegt, wie man sieht, auch in der mütterlichen Familie, die eine Bauern- und Handwerkerfamilie ist. Genoveva ist die jüngste von vier Kindern und kommt in Oberdorf zur Welt. Zehn Jahre ist sie alt, als sie von einer gräflichen Familie nach Neapel mitgenommen wird. Sie hat eine süße Stimme und will Sängerin werden. Man schickt sie nach Wien. Hier lernt sie, noch nicht achtzehnjährig, den fünfzigjährigen Witwer, Kapellmeister und Schauspieldirektor Franz Anton von Weber kennen, einen echten Bohemien, der eben zwei seiner Söhne zu Haydn in die Lehre bringt. Sie ist blond, blauäugig, sanft und musikalisch. Am 20. August 1785 findet in der Schottenkirche zu Wien die Trauung statt. Die Stiefsöhne sind zum Teil älter als sie. Ein Jahr darauf wird sie selbst Mutter, die Mutter eines Genies. Ein zweites Kind, wieder ein Knabe, stirbt bald nach der Geburt. Die junge Frau kränkelt, wird tuberkulos, ihr Leben erlischt; in Salzburg, während einer der vielen Wanderungen, die der Schauspiel- und Musikdirektor Franz Anton Weber (von eigenen Gnaden nennt er sich »von« Weber) mit seiner Truppe unternimmt, stirbt sie am 13. März 1798. Von der Mutter hat Carl Maria von Weber die musikalische Begabung und die zur Schwindsucht disponierende, lebensschwache Konstitution geerbt. Er wird lungenkrank und stirbt noch nicht 42jährig . . .

(Archiv f. Rassen- und Gesellschaftsbiologie, Band 26, Heft 1.)

DER KRANKE ROBERT SCHUMANN

von Carl Johann Perl

Grillparzer sagt an irgendeiner Stelle: »Ich meine immer, ein Künstler, der wahnsinnig wird, sei im Kampfe gegen seine Natur gelegen.« Und unterlegen, wie hinzugefügt werden muß. Unterlegen aus Mangel an jenen inneren Kräften, die Größeren, Stärkeren verliehen sind, um gerade in diesem Kampf die größten Siege zu erfechten; Siege jener Heldenhaftigkeit, die einen erblindeten Kantor, einen ertaubten Kapellmeister zu mythischen Vorbildern gemacht haben.

Schumanns Kampf gegen seine Natur beginnt schon in der Jugend, und zwar auf die merkwürdigste Art, und dauert eigentlich bis zu dem Tage, wo er keine Waffen mehr zum Kämpfen hat, wo er den Verstand verliert; wo er die Zwangsmelodien, die ihn ein Leben lang gequält haben, selig horchend aufnimmt, nicht mehr niederzuschreiben braucht, sondern sie »wunderbare Leiden« nennt.

Schumann war dreiundzwanzig Jahre alt, lebte wild darauf los, ganz aus dem Vollen, und zum erstenmal zieht der grausige Schatten über ihn. Sechs Monate dauert diese erste Mahnung einer Nervenkrise, die ihn zwar heil entläßt, ihn aber bereits mißtrauisch gemacht hat. Von da an schon fürchtet er um seinen Verstand. Über der Komposition des Goetheschen Faust packt ihn von neuem ein Anfall schwerer Nervenkrankheit, und diesmal dauert es schon länger als zwölf Jahre früher. Von nun an wohnt er nur mehr im Erdgeschoß aus Angst, er könnte sich aus dem Fenster stürzen. Der zufällige Blick auf ein Irrenhaus verstärkt die dunklen Ahnungen und wird unerträglich. Jene Jahre in Dresden sind trotzdem seine produktivsten, allein er arbeitet mit einem solch ungeheuren Kräfteaufgebot, im Kampf mit den immer mehr versagenden Nerven, daß der Verfall unablässig fortschreitet. Dann kommt die große Enttäuschung mit der mißglückten Oper »Genoveva«. Und dann geht es bergab. Er versagt als Dirigent, er versagt als Komponist, er ist in seinem Wesen verdüstert, still geworden, spintisiert, wird Okkultist, befaßte sich ernstlich mit Tischrücken, und dann hört er auf zu komponieren. Er sitzt stundenlang in der Stadtbibliothek über lateinischen und griechischen Autoren; alles nur, um den quälenden Melodien zu entgehen, die ihm im Ohr erklingen, ohne daß er sie bannen kann. Nur einmal noch vermag er es: jene Es-dur-Variationen, die Brahms 1893 herausgab, sind ein wunderbarer Schwanengesang, umhaucht von letzten Dingen. Dann noch eine Konzertreise mit Clara nach Holland, wo man beide feiert, darauf wochenlange Schlaflosigkeit und

endlich der grauenhafte Selbstmordversuch am 26. Februar 1854, wo er sich von der Rheinbrücke nachts, mitten im Maskentreiben des rheinischen Karnevals, in den Strom stürzt und gerettet wird, gerettet zu einem zweijährigen Schattendasein. Er selbst verlangt nach dem Irrenhaus, ordnet alles, fährt nach Endenich und verschwindet so für die Welt, für seine Frau, seine sieben Kinder. Nur Brahms und Joachim dürfen ihn besuchen, ganz zum Ende einmal seine Frau.

(Deutsche Allg. Ztg. vom 24. VII. 1931.)

FRANZ LISZT IN MÜNCHEN

von Sebastian Röckl

Auf seinem von jubelnder Begeisterung begleiteten Siegeszug durch Europa traf Franz Liszt in München am 16. Oktober 1843 ein. Sein erstes Konzert wird für den 18. Oktober angekündigt. Trotz der hohen Eintrittspreise — Saal zwei Gulden, Galerie ein Gulden — ist das Odeon voll besetzt.

Aller Augen sind gespannt nach der Türe gerichtet, durch welche Liszt eintritt: ein hagerer, schmalschultriger, schlanker junger Mann, mit über Wange und Nacken fallendem Haar, einem geistreichen, blassen, in seinem Profil an den jungen Napoleon erinnernden Gesicht. Er setzt sich an den Flügel, streicht das Haar hinter das Ohr, sein Blick wird starr, im Spiel aber beleben sich Haltung und Physiognomie. Bald denkt niemand mehr an des Künstlers feine Hände, an seine jeder Schwierigkeit spottende Technik, jedes hört und fühlt nur des gewaltigen Tonmeisters Musik, seine gleichsam erst dem Augenblick entspringenden dichterischen Offenbarungen, die in das Innerste greifen, jegliche Fiber der Seele in Wonne und Schmerz, Sehnsucht und Leidenschaft erzittern lassen.

21. Oktober: Zweites Konzert. Abermals ist das Odeon bis zum letzten Platz gefüllt. Wieder *ein* Bewundern, *ein* Entzücktsein. Als schönste rein menschliche Eigenschaft schmückte Liszt seine Nächstenliebe, seine Freigebigkeit, wenn es galt, Not und Unglück zu mildern. Um sie auch hier zu betätigen, schrieb er an *Ludwig I.*, er wolle zu einem von Sr. Majestät zu bezeichnenden Wohltätigkeitszweck für München ein Konzert geben.

Der König ließ ihm durch den Hoftheater-Intendanten Poißl mitteilen, daß er »mit großem Wohlgefallen dies den Künstler ehrende Anerbieten annehme und den Reinertrag zur Gründung eines *Freiplatzes* in der Beschäftigungsanstalt des *Blindeninstitutes* bestimme, welcher der Lisztsche Freiplatz heißen soll. Würde der Reinertrag so beträchtlich sein, daß noch ein anderer Freiplatz gegründet werden könnte, soll er es in der Anstalt für Krüppelhafte und gleichfalls der Lisztsche heißen.«

»Tausende drängen sich am 25. Oktober in das Haus«, schreibt die Münchener Politische Zeitung, »um den Wundermann zu hören, ihn auch zu sehen; denn bei einer so ausgeprägten künstlerischen Persönlichkeit läßt sich das Spiel vom Menschen nicht trennen, beide erklären sich wechselseitig.«

Dieses Konzert hatte aber ein für Liszt kränkendes Nachspiel: Intendant *Poißl* hatte ihm die Einnahme, die ein ausverkauftes Hoftheater erziele, mit 1700 bis 1800 Gulden angegeben, ein Kapital, das zur Gründung eines ganzen Freiplatzes hinreiche. Wie hart wurde Liszt betroffen, als ihm nach seiner Abreise Graf *Franz Pocci* mitteilte, das Erträgnis beziffere sich nach Abzug der Kosten auf nur 1330 Gulden, ein *halber* Freiplatz aber erfordere bereits ein Kapital von 1500 Gulden. Schwer enttäuscht schrieb er aus Stuttgart an den Freund: »Ich hätte, wenn es nötig gewesen wäre, zwanzig Konzerte gegeben und bis zum letzten Pfennig meine Tasche geleert, um nicht hinter dem zu bleiben, was der König von mir erwarten konnte«, und er sandte die zur Stiftung des halben Freiplatzes noch fehlenden 170 Gulden mit dem Bemerken: »Zu mehr fühle ich mich nicht berechtigt, bin ich nicht in der Lage.«

(Münchener Neueste Nachrichten v. 10. IX. 30)

TSCHAIKOWSKIJ ALS DIRIGENT

Von Artur Gabrilowitsch

»Florenz, den 1. März 1890.

Meine sehr verehrten Herren Kollegen!

Dieser Brief entspringt nicht einer plötzlichen Laune, sondern ist das Resultat einer sehr langen und gewissenhaften Prüfung von Umständen, welche mich zwingen, eine unwiderrufliche Entscheidung zu treffen, die ich hiermit zu Ihrer Kenntnis bringe.

Ich ziehe mein Versprechen zurück, im nächsten Jahre sechs Konzerte der Moskauer Musikgesellschaft zu dirigieren. Die Erfahrungen der zur Neige gehenden Saison haben mich endgültig überzeugt, daß ich — trotz einiger Dirigentenbegabung, die ich nicht abstreiten will — doch kein richtiger Dirigent bin. Die Kapellmeisterei kommt mich viel zu teuer zu stehen. Indem ich meine angeborene Schüchternheit bekämpfe und mir selbst Courage und Zuversicht einzuflößen suche — während ich

im Grunde meiner Seele eine unglaubliche Angst empfinde — mute ich mir einen Heroismus zu, den man nur in den seltensten Fällen, bei ganz außergewöhnlichen Gelegenheiten aufbringen kann. Und auch in diesen seltenen Fällen meldet sich bei mir stets ein Zustand, den ich nur Hysterie nennen kann. Solch ein hysterischer Dirigent, wie ich, kann nun hin und wieder einmal ein Konzert mit gutem Gelingen durchführen, und tatsächlich ist es bei mir auch bisher noch nie zu einem Skandal gekommen. Aber solange ich dirigiere, habe ich fortwährend das Gefühl, daß alles an einem Haar hängt, daß ich bloß eine Minute lang meinen Nerven, meiner Hysterie, freien Lauf zu lassen brauche — und alles ist verloren. Wenn ich auf dem Podium stehe, kann jeden Augenblick eine Katastrophe eintreten; ich lese es deutlich in den Augen der Musiker, was für Leiden und welche Pein die Ärmsten meinetwillen erdulden!

Außer meiner angeborenen Unfähigkeit, angesichts des Publikums die unumgängliche Ruhe zu bewahren und das Orchester fest in der Hand zu haben, leide ich noch an Gedächtnisschwäche. Wenn es nun absolut notwendig wäre, daß ich mich als ständiger Dirigent betätigte, müßte ich zunächst das Komponieren aufgeben und meine ganze Zeit den Vorstudien zum Kapellmeisterberuf widmen. Solch ein Opfer kann ich aber dem Direktorium der Musikgesellschaft — beim besten Willen und Wunsche, ihm dienlich zu sein — nicht bringen, denn ich fühle noch nicht das Erlahmen meiner schöpferischen Kräfte. Es scheint mir, daß ich noch vieles schreiben kann, und daß ich mein letztes Wort noch nicht gesagt habe. Jetzt zum Beispiel ist mein ganzes Leben mit der Komposition einer Oper ausgefüllt (»Pique-Dame«). Zum Frühjahr wird sie in Skizzen fertig vorliegen, bis zum Spätherbst werde ich an ihrer Instrumentierung zu arbeiten haben. Wann soll ich mich also für die Dirigententätigkeit vorbereiten? Wenn dann die Saison beginnt, fangen die Proben der neuen Oper an, denen ich natürlich beiwohnen will und muß, fängt auch das damit verbundene lästige Herumkutschieren auf der Eisenbahn an. Und da soll ich mich wieder hinstellen und dirigieren — mit der ewigen Angst im Leibe, daß ich eines Tages mich und die Musikgesellschaft blamiere! Nein, meine Herren, das ist zu qualvoll, zu schreckenerregend.

Die Gesellschaft muß für ihre Konzerte einen Berufsdirigenten haben, einen Dirigenten, der Spezialist auf diesem Gebiet ist. Manche von meinen Direktionskollegen mögen mich vielleicht für einen Egoisten halten, für einen, der nicht an das Wohl und Wehe der Gesellschaft, sondern ausschließlich an sein Schaffen denkt. Erstens glaube ich aber, daß ich ein gewisses Recht habe, meine Komponistentätigkeit nicht nur für mich allein für wertvoll zu halten. Zweitens — ist es denn wirklich besser, wenn ich, statt etwas zu tun, wozu ich mich berufen fühle, als Kapellmeister fungiere, und zwar als ein solcher, welcher so sicher, wie nur etwas, sich und die Musikgesellschaft einmal gründlich hereinlegen wird? Ich kann nicht vergessen, wie ich in der verflossenen Saison in einem Konzert eine Sängerin begleitete, wie ich oben dastand und krampfhaft dabei die Angsttränen unterdrückte und mit welchem Gesichtsausdruck mich der Konzertmeister anstarrte! . . . Bitte, mir also nicht zu zürnen, mich zu entschuldigen und an die Aufrichtigkeit alles dessen, was ich gesagt habe, zu glauben.«

Der Brief ist vom Jahre 1890 datiert. 1893 starb Tschaikowskij in Petersburg, eine Woche nach der Uraufführung seiner »Pathétique«. Vierzehn Tage später fand im gleichen großen Saal der Adelsversammlung eine Trauerfeier für Tschaikowskij statt. Gespielt wurde die gleiche Sinfonie. Dirigent war der ausgezeichnete Opernkapellmeister Eduard Naprawnik. Die Sinfonie erstand wie neu und machte den tiefsten Eindruck. Die Leute fragten sich verwundert, warum sie vor zwei Wochen nichts »verstanden« hätten, warum ihnen das Werk damals so monoton und lang erschienen wäre.

(Berliner Tageblatt vom 14. III. 1932)

BRUCKNER, BRAHMS UND WOLF

Erinnerungen von Friedrich Eckstein

Ein Spaziergänger, der um die Mitte der Achtzigerjahre in Wien die Straßen der innern Stadt zu durchstreifen gewohnt war, konnte dort den drei größten Männern der absoluten Musik seit Beethovens und Schuberts Tode begegnen. Hugo Wolf war damals ein Jüngling von etwa fünfundzwanzig Jahren, von kleiner und schmächtiger Gestalt, mit blondem Knebelbart und den spärlichen Resten eines Schnurrbärtchens, dessen Haare er sich eigentümlicherweise einzeln hastig auszuraufen pflegte. Er hatte glänzend braune Augen in einem blassen, an Laurence Sterne gemahnenden Antlitz, und häufig sah man ihn, tief in ein Selbstgespräch versunken, rasch dahinstürmen, stets Bücher oder Notenrollen unter

dem Arm, immer sorgfältig gekleidet, meist mit braunem Samtrock und breiter schwarzer Lavalière.
Brahms hingegen, mit seinem angegrauten reichlichen Haupthaar und Vollbart, wohlbeleibt, machte mit seinen breiten Schuhen, dem bequemen Anzug und seinem stark geröteten Gesicht auf den flüchtigen Beschauer eher den Eindruck eines vornehmen Hamburger Kaufherrn, und dem entsprach auch die langsam bedächtige Art zu gehen, wie ich ihn unzählige Male habe an mir vorbeikommen gesehen, oder aber, zumeist etwa um drei Uhr nachmittags, in einem Café im »Heinrichshof«, der Oper gegenüber, am Fenster sitzend beobachtet habe, schwarzen Kaffee schlürfend, sehr häufig aber auch, fest eingeschlafen, Gesicht und Bart platt gegen das Spiegelglas des Fensters gepreßt.
Anton Bruckner schließlich mutete in seinem bäuerischen schwarzen Loden, dem kahlgeschorenen Römerschädel mit der gewaltigen Hakennase über einem Lämmergeierhals, der einem ungeheuer weiten Umlegekragen entstieg, fremdartig genug an. In der einen Hand trug er den breiten schwarzen Schlapphut, in der anderen ein mächtiges blaues Taschentuch, mit dem sich der wohlbeleibte Meister abwechselnd Stirn und Schädel trocknete oder aber die Spuren der letzten Schnupftabakprise aus den kurzen grauen Schnurrbartstoppeln zu entfernen suchte.
Obwohl nun diese drei großen Musiker jahrelang in derselben Stadt wohnten, haben sie doch so gut wie gar nicht miteinander verkehrt und sich, die längste Zeit wenigstens, persönlich kaum gekannt . . .
(Rhein-Mainische Volksztg., Frankfurt a. M., vom 25. VII. 1931)

WIE GUSTAV MAHLER NACH WIEN KAM

Eine journalistische »Intrige«
von Oskar Geller

Meine Beziehungen zu Mahler wurden auf eine etwas ungewöhnliche Art eingeleitet. Dem Beispiel eines Wiener Blattes folgend, veröffentlichte ich unter dem Titel »Hamburger Dekamerone« in der »Neuen Hamburger Zeitung« eine Reihe von Interviews mit angesehenen und beliebten Mitgliedern der dortigen Bühne; da suchte mich eines Tages ein Theaterdiener in der Redaktion auf und teilte mir geheimnisvoll mit, Herr Direktor Mahler wünsche mich dringend zu sprechen, ich möge ihn nachmittags in seiner Wohnung besuchen. Ich kam dieser Einladung nach. Da teilte mir Mahler ohne lange Umschweife mit, Wien sei auf der Suche nach einem neuen Operndirektor, er habe die Absicht, sich um diese Stelle zu bewerben, da er unter keinen Umständen länger in Hamburg bleiben kann. »Nun müssen die Trommeln gerührt werden«, bemerkte er zum Schluß der sehr eingehenden Unterredung.
Ich verstand ihn! An einem der nächsten Tage schon brachte ich ein Interview mit ihm, worin betont wurde, er stehe mit — Dresden in Verhandlungen und sei geneigt, diesem Rufe zu folgen. Zugleich entwickelte er sein Programm für Dresden, als sei dieses Engagement tatsächlich schon ein fait accompli. Unter einem telegraphierte ich an mehrere Wiener Blätter, der bisherige Leiter der Hamburger Oper, Gustav Mahler, habe einen Ruf an die Dresdner Hofoper erhalten und werde demnächst schon Hamburg verlassen.
Nach Erscheinen des Hamburger Interviews und der Wiener Depeschen kam der Theaterdiener wieder zu mir ins Büro; ich suchte daraufhin Mahler auf und wir arbeiteten zusammen ein »Dementi« aus, wonach es sehr fraglich sei, ob Mahler nach Dresden gehe, da man inzwischen »unter der Hand« bei ihm angefragt hätte, ob er nicht Wien vorziehen würde. Und die Wiener Zeitungen erfuhren zu ihrer nicht geringen Überraschung aus Hamburg, »maßgebende Kreise« in Wien treten dafür ein, Herrn Gustav Mahler mit der Leitung der Hofoper zu betrauen. Dieses »Dementi« schlug wie eine Bombe ein. In Wien begann man wirklich die Frage seiner Berufung sehr ernstlich zu ventilieren. Jeden Tag brachte ich irgendeine interessante Neuigkeit, und zum Schlusse explodierte dieses sorgsam vorbereitete Feuerwerk mit der blendenden, weithin leuchtenden Rakete, Mahler sei eingeladen worden, persönlich nach Wien zu kommen. Von wem und wann diese Einladung gekommen ist, wußte weder er noch ich. Aber die Notiz tat ihre Wirkung.
Die Abschiedsvorstellung kam. Wenn ich mich recht erinnere, war es »Fidelio«. Nach der Vorstellung traf ich mich mit Mahler im Restaurant Meyer hinter dem Theater. Er war furchtbar aufgeregt, sein ganzer Körper vibrierte, er brachte keine zwei zusammenhängenden Sätze heraus, sprach nur in abgerissenen, durcheinander geworfenen Worten. Wieder gingen Depeschen an die Wiener Blätter ab, sie berichteten von der Abschiedsvorstellung, die eine glänzende, begeisterte Kundgebung für Mahler war und in dem einstimmigen Ruf »Hier-

bleiben!« ausklang. Aber wir beide, er und ich, wußten nur zu gut, daß von einem »Hierbleiben« keine Rede mehr sein konnte.

(Neues Wiener Journal vom 24. V. 1931)

ERLEBNISSE MIT BUSONI

Von Michael Zadora

Als ich, im Jahre 1901, nach Berlin kam, wußte ich nichts von Busoni. Der Name war mir ganz unbekannt. Das war für einen Schüler des Pariser Conservatoire nicht verwunderlich, da dort den Eleven grundsätzlich alles vorenthalten wurde, was mit dem Wirken moderner Künstler zusammenhing. In diesem Institut herrschte Tradition, und das Neue wurde abgelehnt. In meiner Berliner Pension gab mir einer der Gäste den Rat, den Pianisten Busoni aufzusuchen und mich als Schüler zu melden. Seinen Ruf habe er begründet, sagte man mir, mit einem Klavierabend, an welchem er die 24 Etüden von Chopin spielte. Eine derartige Leistung schien mir unvorstellbar, und nichts hätte mich mehr daran hindern können, den Bezwinger dieser pianistischen Tat zu besuchen.

Schon am nächsten Tage klingelte ich an seiner Wohnung, damals in der Augsburger Straße. Ich wurde, ohne daß man mich nach meinem Anliegen fragte, hineingelassen und stand plötzlich vor Busoni, der mich sitzend empfing.

Ich sah einen gut gewachsenen Mann, etwa 37 Jahre alt, mit einem spitz zugeschnittenen Bart von bräunlicher Farbe, kleinen und verschmitzten Augen, und einem schön geformten Gesicht. Die Haare waren eher lang als kurz, und dokumentierten, für meine damaligen Begriffe, den Künstler. Die sehr schönen Hände fielen mir besonders auf. Seine erste Frage war: »Was wünschen Sie?« »Ich bin Pianist, habe in Wien bei L . . . studiert, wurde aber von ihm herausgeschmissen, danach war ich am Pariser Conservatoire. Ich konzertierte schon als Wunderkind und möchte jetzt mit Ihnen arbeiten, sollten Sie gewillt sein, mich als Schüler aufzunehmen.« Busoni schwieg, während er mich neugierig betrachtete, zog langsam die Zigarre aus dem Munde und sagte: »Haben Sie mich schon gehört, und was wissen Sie von meinem Wirken?«

»Gehört habe ich Sie noch nicht, aber es wurde viel über Sie erzählt«, war meine Antwort.

Busoni stand auf, kam mir näher und sagte: »Junger Mann, Pianist und zukünftiger Kollege, wie können Sie in einer so wichtigen Angelegenheit sich an einen Menschen wenden, den sie nur durch andere kennen? Sie können ja nicht wissen, ob ich Ihrer Art entspreche. Es wird auch meine Sache sein, mich zu überzeugen, ob Sie mir zusagen. Im übrigen spielen Sie mir etwas vor . . . .«

(Vossische Ztg. vom 11. I. 1931)

JEAN SIBELIUS

von Oili Sinimi

Finnland ist in musikalischer Beziehung sicher ein konservatives Land, ohne aber in überlieferten Formen steckengeblieben zu sein. Unser Volk wurzelt im Volkstümlichen, schöpft aus der Eigenart des Landes und läßt sich durch keinerlei konstruktive Experimente aus seiner Bahn bringen. Es hat sozusagen seinen ungekrönten musikalischen König, und er heißt: Jean Sibelius. Haben wir auch eine ganze Reihe begabter Tondichter, so bleibt doch er der führende Geist aller, ohne daß er der künstlerische Bearbeiter finnischen volkstümlichen Geistes genannt zu werden verdiente. Die Musik Sibelius' erhebt das Volk in die Sphäre des Heroischen. Heute hat der Siebenundsechzigjährige mehr denn je von jener Verklärtheit gewonnen, die in der Kunst offenbart, was das ideale Ziel einer Nation zu bedeuten hat. Er arbeitet heute an großen orchestralen Werken, die sich über seine ersten großen Erfolge »Finnlandia« und »Saga« bei weitem emporheben.

Er lebt vollständig zurückgezogen auf seiner Besitzung nächst Helsingfors, und wer ihn sehen will, muß zu ihm. Denn in die Stadt kommt Sibelius fast nie. Er meidet sogar die meisten Konzerte, auch dann, wenn seine eigenen Werke zur Aufführung gelangen. Und gelingt es ja einmal, ihn zu bewegen, die Wiedergabe einer seiner Schöpfungen anzuhören, dann kann man dessen gewiß sein, daß er knapp vor Schluß des Konzertes durch einen vorher wohlweislich ausgekundschafteten dunklen Gang das Haus verlassen hat. Den Applaussalven setzt er sich niemals aus.

Ihn zu sehen, ist sicher des Augenblicks wert, denn Sibelius ist auch äußerlich von den Malen der Persönlichkeit gekennzeichnet. Sein nunmehr vollständig glattrasierter Schädel und das bartlose Gesicht lassen die buschigen Augenbrauen nur um so markanter hervortreten, und seine sonnige, hoheitsvolle, dabei durchaus nicht überhebliche Art, mit Menschen zu sprechen, nimmt sofort für ihn ein . .

(Neues Wiener Journal vom 6. XI. 1931)

NEUE OPERN

Das *Grieg*-Singspiel »*Hochzeit auf Troldhaugen*«, Text von Rudolf Lothar, wurde vom Landestheater in *Braunschweig* zur Uraufführung angenommen.

Der Linzer Komponist *Fritz Heinrich Klein* hat eine Oper, »Die Sankt Jakobsfahrt«, Text von Dietzenschmidt, vollendet.

Gino Marinuzzis neue Oper »*Palla de Mozzi*« ist in der Mailänder Scala mit großem Erfolg uraufgeführt worden.

OPERNSPIELPLAN

ANTWERPEN: *Weinbergers* »*Schwanda*« kam mit großem Erfolg zum erstenmal in französischer Sprache zur Aufführung.

AUGSBURG: Zur Neueinstudierung sind vorgesehen: »Jenufa«, »Das Mädchen aus dem goldenen Westen«, »Der Barbier von Bagdad« und »Der Schatzgräber«.

FREIBURG: Das Stadttheater hat sich die Uraufführung von Franz Schrekers neuer Oper »Christophorus« gesichert.

LAUSANNE: Das neue Stadttheater wurde mit *Glucks* »*Orpheus*« feierlich eingeweiht.

LONDON: Das Covent-Garden-Opernsyndikat hat entgegen seiner früheren Entscheidung beschlossen, vom 9. Mai bis zum 3. Juni *Wagner-Festspiele* zu veranstalten. Aufgeführt werden, unter Beibehaltung des deutschsprachigen Textes, der »Ring«, »Tristan«, »Meistersinger«, »Tannhäuser« und »Der fliegende Holländer«. Die musikalische Leitung werden Sir *Thomas Beecham* und *Robert Heger* übernehmen. Unter den Künstlern werden sich befinden Frieda Leider, Lotte Lehmann, Maria Olczewska, Lauritz Melchior, Friedrich Schorr und Herbert Janssen.

MÜNCHEN: Die *Wagner-Mozart-Festspiele* bringen im Prinzregententheater »Die Meistersinger«, »Rheingold«, »Walküre«, »Siegfried«, »Tristan und Isolde«, »Götterdämmerung«, »Tannhäuser« und »Parsifal«; im Residenztheater u. a. »Figaros Hochzeit«, »Die Zauberflöte« und »Don Giovanni«. Zur *Strauß-Pfitzner-Woche* im Prinzregententheater werden »Palestrina«, »Salome«, »Das Herz« und »Der Rosenkavalier« aufgeführt.

SALZBURG: Die Besetzung der innerhalb der *Festspiele* zur Aufführung gelangenden Opern steht nunmehr fest. In »*Cosi fan tutte*« wirken Viorica Ursuleac, Eva Hadrabova, Völker, Hammes und Manowarda mit, in »*Entführung aus dem Serail*« (Dirigent: Fritz



Busch) Gabriele Ritter-Ciavi und Richard Tauber, in »*Hochzeit des Figaro*« Viorica Ursuleac, Adele Kern, Hammes und Rode, in »*Zauberflöte*« Marie Gerhardt, Lotte Schöne, Helge Roswaenge und Hammes, in »*Frau ohne Schatten*« Lotte Lehmann und Gertrud Rünger, in »*Rosenkavalier*« Lotte Lehmann, Margit Angerer, Adele Kern und Richard Mayr, in »*Fidelio*« Lotte Lehmann, Richard Mayr, Rode und Völker, in »*Orpheus und Eurydike*« Maria Müller, Sigrid Onegin und Marie Cerbatori, in »*Oberon*« (Dirigent: Bruno Walter) Maria Müller, Lotte Schöne und Helga Roswaenge.

STRASSBURG: *Webers* »*Oberon*« erfuhr in Weingartners Bearbeitung die erste Aufführung in französischer Sprache.

WIEN: Die *Staatsoper* hat die Oper »*Spuk im Schloß*« von *Jaroslav Kricka* erworben.

WIESBADEN: Die *Maifestspiele* werden mit der Uraufführung der Oper »*Die große Katharina*« von *Ignaz Lilien*, Text unter Benutzung des gleichnamigen Werkes von Bernard Shaw eröffnet. Es folgen in *Paul Bekkers* Neuinszenierungen: *Glucks* »Alkeste«, *Mozarts* »Zauberflöte«, *Beethovens* »Fidelio«, *Berlioz'* »Benvenuto Cellini« und *Weills* »Bürgschaft«. »Zauberflöte« und »Carmen« dirigiert Leo Blech.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Rudolf Dost hat ein neues, zweites *Bläser-Septett* für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Harfe und Schlagzeug geschrieben (Werk 80), dessen fünf Sätze folgende Überschriften tragen: Vorspiel und fröhlicher Anfang, Polonäse mit bunten Laternen, Scherzo mit zwei Trios, Deutscher Rokokotanz mit Lichtern, Bunte Perlen.

Martin Friedrich, ein Schreker-Schüler, ist Verfasser eines Orgelkonzerts, das bei seiner Uraufführung in Baden-Baden lebhaften Anklang fand.

Die kürzlich vollendete »*Wilhelm-Busch-Suite*« für Bläsersextett und Rezitation von

Hermann Grabner wurde am 15. April, dem 100. Geburtstage Wilhelm Buschs, durch den Mitteldeutschen Rundfunk uraufgeführt.

Der Magdeburger Männergesangverein 1908 brachte unter Walter Rabl das dem Chor von *Paul Hindemith* gewidmete Werk »*Der Tod*« (Hölderlin) zur erfolgreichen Uraufführung.

Claudio Arrau hat die 3. Klaviersonate op. 26 von *Alexander Jemnitz* im Südwestdeutschen Rundfunk in Frankfurt a. M. jüngst uraufgeführt.

Friedrich Koranyi, der ungarische Finanzminister, trat kürzlich als Tonsetzer hervor; sein Streichquartett wurde vom Waldbauer-Kerpely-Quartett aus der Taufe gehoben.

Der Bayrische Rundfunk hat die Passacaglia für Orgel und Orchester von *Karl Meister* zur Aufführung angenommen. Das Werk wurde in einem Ludwigshafener Sonderkonzert durch das Pfalzorchester erstaufgeführt und am 15. April in Landau wiederholt. Orgeltokkaten von Meister haben Kirchenmusikdirektor Landmann-Mannheim und Konzertorganist Graf-Speyer zur Uraufführung angenommen, geistliche Lieder mit obligatem Instrument singt die Ludwigshafener Sopranistin Caroline Müller-Contwig als erste.

Otto Miehlers neue *Messe* für Soli, gemischten Chor und Orgel gelangte im Münchener Dom vom Domchor unter Berberich zur Uraufführung.

Von *Sigfrid Walther Müller* kam ein neues Orgelwerk: *Fantasie und Tripelfuge* (B-dur) op. 36,2, durch Günther Ramin in der Leipziger Thomaskirche zur Uraufführung.

Casimir von Paszthory vollendete einen Zyklus von sieben Liedern für Bariton und Orchester »Tolochenaz« nach Texten von Paul Verlaine.

Die Volkssingakademie Leipzig brachte unter Leitung Otto Didams das Chorwerk »*Fluch des Krieges*«, einen Zyklus altchinesischer Gedichte für Sopran- und Baritonsolo, Männer-, Frauen- und gemischten Chor und Orchester von *Wilhelm Rettich* zur Uraufführung.

Hermann Simons »*Crucifixus*« für gemischten Chor, Soli, Orgel und Kammerorchester wurde in der Kreuzkirche in Dresden und von der Berliner Funkstunde uraufgeführt.

Werner Trenkner, dessen 1. Sinfonie durch das städtische Orchester in Aachen unter Leitung des Komponisten uraufgeführt wurde, hat seine 2. Sinfonie beendet.

Im Rahmen der städtischen Musikveranstaltungen zu *Wesel* fand die Uraufführung des Balladenkreises »*Der Totentanz*« statt. Das Werk, für Bariton und Klavier, brachte dem Komponisten *Reinhold Zimmermann* wie dem Sänger Richard Bitterauf lebhafte Anerkennung ein.

MUSIKFESTE

Greifswald verheißt ein *Haydn-Fest*. Auf dem Programm stehen die »Jahreszeiten«, die kleine Orgelmesse in B, die Sinfonien 86 und 91, ein Cello-Konzert, Kammermusik u. a. Die Aufführungen finden vom 7. bis 9. Mai statt.

Basel veranstaltet in der Zeit vom 21. bis 29. Mai eine großangelegte Festwoche unter dem Titel »*Italienische Musik*«. Es sind hervorragende, meist deutsche Künstler gewonnen. Hauptdirigent ist Felix Weingartner, u. a. kommen vier Opern zur Aufführung.

Heidelberg ist der Aufführungsort des *19. Deutschen Bachfestes*. Es findet vom 3. bis 5. Juni statt.

Bei der Tonkünstlerversammlung des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* in *Zürich* (10. bis 14. Juni) gelangen folgende Werke zur Aufführung: *H. E. Apostel*, 5 Lieder für tiefe Stimme und Orchester; *Wolfgang v. Bartels*, »Frauentanz«; *Fritz Brun*, Chaconne für Orchester; *Conrad Beck*, »Es kummt ein Schiff geladen«; *Hans Chemin-Petit*, Cellokonzert; *Walter Courvoisier*, Geistliche Lieder; *Hans Gál*, II. Streichquartett; *Karl Gerstberger*, Motette; *Paul Hindemith*, »Das Unaufhörliche«, Oratorium; *Otto Jokl*, Heitere Suite; *Paul Kletzki*, Streichquartett d-moll; *Ernst Krenek*, Thema und 13 Variationen für Orchester; *Günther Raphael*, Violinkonzert; *Hermann Reutter*, Missa brevis; *Trude Rittmann*, Kleine Suite für Gesang und Orchester; *Othmar Schoeck*, »Penthesilea«, Oper; *Ernst Toch*, Musik für Orchester und Bariton; *Herbert Trantow*, Capriccio für zwei Klaviere und Orchester; *Gerhart von Westermann*, Rezitativ und Arie mit Orchester. — Ein Nachmittag wird den Bestrebungen der *Schulmusik* gewidmet sein.

Die Stadt *Ljubljana* (Laibach) veranstaltet *das erste Slowenische Musikfestival* vom 13. bis 16. Mai. Das Festprogramm umfaßt einen Kammermusikabend, einen Abend sinfonischer Kompositionen, ein Kirchenkonzert, ein Chorkonzert im Freien unter Mitwirkung des Prager Chorvereines Hlahol und des Zagreber Lisinski-Chores, eine Opernaufführung, einen Chorgesangwettstreit, ein Konzert von achtstimmigen Kantaten und Motetten des Altmeisters Jacobus Gallus-Carniolus. Von slowe-

nischen Komponisten sind vertreten Lajovic, Adamic, Skerjanc, Osterc, Bravnicar u. a.

KONZERTE

BADEN-BADEN: Im 2. Einführungskonzert der Städtischen Musikdirektion wurde u. a. eine Konzertouvertüre des Elsässers *Alphonse Groß* zur Aufführung gebracht.

BARCELONA: Hier dirigierte *Arnold Schönberg* ein Konzert mit eigenen Werken. Ihm wird *Anton Webern* folgen, der eigene und fremde Werke leitet.

BRÜSSEL: *Hermann Scherchen* dirigierte in der Philharmonie Werke von Honegger, Respighi und Wladimir Vogel.

DRESDEN: Im Rahmen der *Haydn-Feiern* wurden u. a. die Musik des Meisters zu »*König Lear*«, ein Tedeum und die Ariadne-Kantate zu Gehör gebracht.

KOPENHAGEN: In mehreren Konzerten traten hier unter Schnitts Leitung die Wiener Sängerknaben auf; ihre Leistungen wurden durch großen Beifall ausgezeichnet.

LEIPZIG: Die Zahl der Sinfoniekonzerte in der Alberthalle wird im kommenden Winter von vier wieder auf *zehn* erhöht werden. Dirigent: *Carl Schuricht*, der weiter eine Reihe von Sendekonzerten der Mirag leiten wird.

LIVERPOOL: *Robert Heger* erntete bei einem Orchesterkonzert mit klassischen Werken ungewöhnlich starken Beifall.

MADRID: Das Pozniak-Trio brachte *Egon Kornauths* »Kleine Trio-Suite« op. 29 zur Erstaufführung und wiederholte das Werk auch in anderen spanischen Städten mit großem Erfolg.

MEMEL: Hier hat sich ein Collegium musicum gebildet unter Leitung des Konzertmeisters Ludewig, das etwa 30 Dilettanten umfaßt und jetzt zum erstenmal mit Erfolg an die Öffentlichkeit trat.

NÜRNBERG: *Adalbert Kalix* brachte in seinen »Kammerkonzerten für zeitgenössische Musik« mit dem Komponisten *Sigfrid Walther Müllers* »Variationen und Fuge über ein lustiges Thema« für 2 Klaviere op. 4 zur Aufführung.

PFULLINGEN: Beim *II. Kammermusikfest in den Pfullinger Hallen* am 3. bis 5. Mai gelangen Werke von Bach, Haydn, Schubert, Pfitzner, Bleyle, Hugo Herrmann, Hindemith, Paul Groß, Petyrek, Strawinskij, Reutter, Stürmer zur Aufführung. Mitwirkende u. a. Wendlingquartett und Wiesbadener Streichtrio. Künstlerische Leitung: *Hugo Herrmann.*

SÄCKINGEN: Der im November 1931 neugegründete evangelische Kirchenchor brachte in einem Passionskonzert unter Leitung von *Kurt Layher* Werke von Bach, Vopelius, Händel, Rheinberger, Fauré und Fr. Nagler zur Aufführung unter solistischer Mitwirkung von *Maria Sutter*, *Otto Krumbein* und den Gebrüdern *Ernst* und *Erich Lübke.*

STOCKHOLM: Als Dirigent zweier Sinfoniekonzerte trat *Fritz Busch* jüngst erstmalig vor das Stockholmer Publikum.

TEPLITZ: 556 sinfonische Werke, darunter 196 Erstaufführungen, bildeten das Rückgrat der 167 Sinfoniekonzerte, die innerhalb von zehn Jahren unter *O. K. Willes* Stabführung hier geboten wurden. Diese Ziffer erstreckt sich jedoch nur auf die Winterspielzeit; der Sommer bringt außerdem die ungefähr gleiche Zahl. Vom Oktober 1930 bis September 1931 fanden allein 208 Konzerte statt, in denen 1248 Werke zur Aufführung kamen!

TÜBINGEN: Mit dem Stuttgarter Philharmonischen Orchester leitete jüngst *Hans Pfitzner* ein Konzert, während *Karl Hasse* die gleiche Körperschaft in Stuttgart dirigierte.

YOKOHAMA: *Egon Kornauths* Klavierquartett op. 18 kam hier zur erfolgreichen japanischen Erstaufführung.

*

Die Schuloper »*Die Jobsiade*« von *Jacobi-Seitz* (Verlag Ries & Erler, Berlin) ist bisher in folgenden Städten zur Aufführung gebracht bzw. angenommen worden: Berlin, Bochum, Dresden, Hamburg, Hannover, Magdeburg, Oberhausen, Riga, Weimar, Wien.

Die *Kantorei* des Landeskonservatoriums Leipzig unter Leitung von *Kurt Thomas* hatte in zehn Konzerten in Mitteldeutschland starken Erfolg.

TAGESCHRONIK

Haydn-Feier in Rohrau. Am Ostermontag zelebrierte in der Pfarrkirche der Kardinal Erzbischof Piffl den Festgottesdienst. Vom Wiener Kammerchor und Musikverein »Haydn« wurde die Theresienmesse aufgeführt. Bei der Feier *vor dem Geburtshaus Haydns* sprachen nach dem Präsidenten des Festausschusses der Festredner Moißl, der Bundespräsident, der Bundeskanzler, der Bundesminister für Unterricht und ein Vertreter der Landesregierung. Nach Enthüllung einer Bronzegedenktafel und Kranzniederlegung schloß die Huldigung vor dem Geburtshaus mit dem »Danklied zu Gott«. Hernach begaben sich die Festgäste zum Denkmal Haydns im Schloßpark. Der Bundespräsi-

dent legte einen Kranz nieder. Mit der Bundeshymne schloß die offizielle Feier.

Den Bemühungen des *Vereins Beethovenhaus* in *Bonn* ist es gelungen, auf dem alten Friedhof an der Bornheimer Straße, wo auch die sterblichen Reste Robert und Clara Schumanns, Mathilde Wesendoncks und vieler anderer Träger berühmter Namen ruhen, das bisher als unauffindbar geltende Grab der *Mutter Beethovens* festzustellen. Bei Gelegenheit des Anfang Mai stattfindenden Beethovenfestes (18. Kammermusikfest) soll die Ruhestätte eine neue Gedenkplatte erhalten.

Richard Wagners Briefe an seinen Dresdner Arzt *Anton Pusinelli* werden *jetzt erstmalig vollständig* erscheinen, zunächst allerdings in englischer Sprache. Diese Ausgabe stellt den ursprünglichen Wortlaut wieder her und soll viel Neues aufweisen.

Eine nachgelassene Sinfonie Janaceks, das Manuskript einer sinfonischen Dichtung »Donau«, befindet sich unter den Papieren des Tondichters. Ein Schüler Janaceks, O.Chlubna, ist gegenwärtig damit beschäftigt, das Werk zu instrumentieren; es soll in den sinfonischen Konzerten des Brünner Landestheaters zur Erstaufführung kommen.

Der russische Musikkritiker Lamm hat im Archiv der Leningrader Staatsbibliothek das *Originalmanuskript der Oper »Fürst Igor« von Borodin* entdeckt. Gleichzeitig wurden zahlreiche bisher unbekannte Notenmanuskripte Borodins gefunden.

Ein unbekanntes Jugendwerk von Richard Strauß in Dresden gefunden. In Dresdener Privatbesitz fand sich das eigenhändige Manuskript eines bisher unbekannten Jugendwerkes von Richard Strauß. Es handelt sich um eine im Jahre 1882 komponierte Romanze für Cello und Klavier, die dem damaligen Dresdener Kammermusiker Ferdinand Boeckmann gewidmet ist.

Eugen d'Albert, dessen Überreste von Riga nach Morcote bei Lugano überführt worden sind, hat u. a. der Preußischen Akademie der Künste, Sektion Musik, 150 000 Schweizer Franken als Legat übermacht.

Die Stadt *Greifswald* kann auf 25 Jahre öffentlicher Musikpflege zurückblicken. Eine hochachtbare Reihe von Orchester- und Chorkonzerten neben Musikfesten und anderen erlesenen Feiern legt Zeugnis ab von dem in der Universitätsstadt herrschenden Willen zur Betätigung auf allen Gebieten der Musikausübung.

Das *Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Erlangen* hat sich unter der neuen Leitung von *Rudolf Steglich* zur Ergänzung seiner früheren der älteren Musik gewidmeten öffentlichen Vortragsveranstaltungen in diesem Winter vornehmlich den zeitgenössischen Musikproblemen zugewandt. Ein Abend brachte »Deutsche Musik der Gegenwart«, ein anderer »Russische Musik der letzten Generationen«, ein dritter eine Vorführung des Bechstein-Siemens-Nernst-Flügels.

In *New York* hat sich nach deutschem Vorbild ein *Notstandsorchester* gebildet, dem 200 engagementslose Künstler angehören. Die Leitung hat *Leopold Stokowskij* übernommen.

In *Tilsit* wurde ein *philharmonisches Orchester,* das sich in der Hauptsache aus den früheren Theatermusikern und Kinomusikern zusammensetzt, gegründet. Als Dirigent wurde Musikdirektor Dr. Becker einstimmig gewählt.

Im *Warschauer Chopin-Wettkampf* wurde die Preisverteilung vorgenommen. Den ersten Preis von 5000 Zloty (2400 Mark) erhielt der in Paris lebende russische Emigrant *Alexander Uninskij,* den zweiten Preis der blinde junge Klavierspieler *Imre Ungar* aus Budapest. Unter den weiteren Preisträgern sind der 22jährige *deutsche* Pianist *Josef Wagner* aus Breslau und der junge Österreicher Kurt Engel aus Wien.

Internationaler Musikwettbewerb in Wien. In der Zeit vom 5. bis 19. Juni 1932 findet ein Internationaler Wettbewerb für Gesang und Violine statt, der jungen Künstlern Gelegenheit bieten soll, den Weg in die Öffentlichkeit zu finden. Über die Preiszuerkennung entscheidet eine unter dem Vorsitz von Clemens Krauß stehende Jury, der Meister von internationalem Ruf aus vierzehn Staaten angehören. (Der Vertrauensmann der deutschen Künstler ist *Maxim Jacobsen.*) An die Sieger des Wettbewerbes gelangen Geldpreise der Stadt Wien in der Höhe von 20 000 österreichischen Schillingen sowie mehrere Studienstipendien und eine Reihe von Diplomen zur Verleihung. Die Teilnehmer genießen Fahrpreisermäßigungen auf den österreichischen Bahnen und sind vom Sichtvermerkzwang befreit. Anmeldungen zur Teilnahme am Wettbewerb sind an den Verein »Wiener Festausschuß«, Wien VII, Messepalast, zu richten.

Die *russische Regierung* hat für die Feier des 15. Jahrestages der Oktober-Revolution einen *Komponisten-Wettbewerb* ausgeschrieben. Es sollen u. a. folgende Themen vertont werden: Die sozialistische Industrialisierung des Landes; der sozialistische Wiederaufbau der Land-

wirtschaft; die Kämpfe der Komsomolzen; die URSS. als politische Weltkampftruppe.

Gemeinsam mit dem Verlagshaus Ricordi in Mailand hat die Philharmonische Akademie in Rom ein *Preisausschreiben für Streichquartette*, -quintette, Sonaten, Lied- und Chormusik erlassen.

Der *Staatliche Beethoven-Preis* (10000 M.) ist auf Vorschlag des dafür berufenen Kuratoriums von der Preußischen Akademie der Künste *Max von Schillings* verliehen worden.

Zum Todestag *Beethovens* ist das von der Stadt Berlin zum Andenken an den 100. Todestag des Meisters gestiftete *Stipendium* wieder verteilt worden. Zur Verfügung standen 9000 Mark aus dem laufenden Jahre und 744 Mark, die im Vorjahre nicht ausgezahlt sind. Es wurden Stipendien von 500 und 372 Mark verteilt.

Von sechs zur engeren Auswahl zugelassenen Komponisten erhielt *Johann Adam Maklakiewicz* den *Polnischen Staatspreis für Musik*. Das preisgekrönte Werk ist ein Violinkonzert.

Die *Württembergische Hochschule für Musik* in *Stuttgart* begeht in diesem Jahre die Feier ihres 75jährigen Bestehens. Aus diesem Anlaß ist außer einer Reihe von Festveranstaltungen und Konzerten eine Musikpädagogische Studienwoche mit dem Thema: »Instrumentale und chorische Laienmusik« vorgesehen.

Die internationale Gesellschaft für Orgelwissenschaft und Orgelkunst veranstaltet vom 5. bis 8. Mai in *Straßburg* einen *Orgelkongreß*, der in der Universität tagen wird.

In *Kairo* fand ein orientalischer Musikkongreß statt.

Neuordnung der Folkwangschule in Essen. Nach zwei Richtungen wird jetzt gearbeitet: 1) *Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts*, die sich um das Cembalo als Generalbaßinstrument gruppiert, wie Triosonate, Kammerkonzert, Kammerkantate (Buxtehude, Bach, Händel, Telemann); zum Cembalo Geigen in originaler Mensur, Violen, alte Blasinstrumente wie Querflöten, Blockflöten usw. Für Interessenten Einzelunterricht in Cembalo, Generalbaß; Kammermusikgruppen von 4—6 Teilnehmern. 2) Chorische Musik von 1450—1650, wie Liedsätze, Motetten, Suiten; ausgeführt auf Blockflöten, Gamben, Viellen, Laute, Posaune, mit und ohne Gesang: Isaac, Senfl; Obrecht, Josquin; Schein, Scheidt. Gruppen- und Einzelunterricht; Gehörbildung und Zusammenspiel. Regelmäßige interne Aufführungen, und von Zeit zu Zeit öffentliche Vorführungen mannigfaltigster Art.

19. Münchener stimmpädagogischer Ferienkurs (18. Juni bis 20. Juli 1932): Atem-, Sprech- und Singtechnik, Vortrag, Sprach- und Stimmstörungen, Schulgesangmethodik, Schülervorführungen. Prospekt durch den Kursleiter: Studienrat *Anton Schiegg, München, Balanstraße 14*.

Praktische Versuche zur Wiedererweckung der häuslichen Musizierfreude werden neuerdings am Landeskonservatorium Leipzig gemacht. *Alfred Baresel* hat hier monatliche »Populäre Abend-Klavierkurse« eingerichtet, die für berufstätige Erwachsene bestimmt sind und in drei Abendstunden wöchentlich jedermann, ohne besondere häusliche Vorbereitung, zunächst die Grundbegriffe des Klavierspiels und der klassischen Tonsprache überhaupt in anregender *Gemeinschaftsarbeit* vermitteln sollen. Die Anmeldungen sind bereits sehr zahlreich, und es zeigt sich dabei, daß der Musik durch den Rundfunk viele neue Freunde gewonnen sind, deren Musiziertrieb in völlig voraussetzungsloser Weise von der Musikerziehung Rechnung zu tragen ist.

Erich Band, Generalmusikdirektor in Halle, gibt seinen Posten als Dirigent von Oper und Konzerten in Halle auf.

Eduard Behm, hochangesehen als Komponist, Lehrer wie als Liederbegleiter, vollendete jüngst sein 70. Lebensjahr.

Georg Bertram konnte seinen 50. Geburtstag begehen.

Karl Elmendorff, der in Brüssel, Paris und Dresden mehrfach dirigiert hatte, wurde auch in Venedig durch einmütigen Beifall geehrt.

Robert Heger hatte mit einem neuen Orchesterwerk, »Verdi-Variationen«, in England großen Erfolg.

Heinrich Hensel, früher Heldentenor des Hamburger Stadttheaters, hat seinen Wohnsitz von München nach Hamburg zurückverlegt, um hier seine Tätigkeit als Gesangslehrer fortzusetzen.

Heinrich Laber dirigierte auf seiner vierten *spanischen Konzertreise* außer spanischen Werken u. a. die romantische Sinfonie von Bruckner.

Joseph Marx, berühmt durch sein lyrisches Schaffen, Rektor der Akademie für Musik in Wien, beging kürzlich seinen 50. Geburtstag.

Lauritz Melchior hielt an der New Yorker Universität einen Vortrag über »Wagner und Wagnerstil«.

Als Dirigent eigener Werke trat kürzlich *Roderich von Mojsisovics* im Bayrischen Rundfunk auf; dabei spielte seine Schülerin *Erika*

Kepka, Graz, sein II. Klavierkonzert f-moll. Der Komponist wurde zum unbesoldeten Lektor für Musiklehre an der philosophischen Fakultät der Grazer Universität bestellt.

Ludwig Neubeck leitete im Neuen Deutschen Theater in Prag die »Parsifal«-Aufführung mit nachhaltigstem Erfolge. Anschließend daran dirigierte er im Radiojournal Prag ein Sinfoniekonzert, das auf alle tschechischen Sender übertragen wurde.

Robert Pollak, Leiter der Violin-Meisterklasse an der Kaiserlichen Musik-Akademie in Tokio, wurde als Mitglied des Preisrichterkollegiums zum Internationalen Geiger-Wettbewerb nach Wien eingeladen.

Josef Reiter wurde von der Stadt Wien anläßlich seines 70. Geburtstages in Würdigung seiner Verdienste um die österreichische Musik zum Ehrenbürger ernannt.

Ottorino Respighi wurde von Mussolini zum Mitglied der Accademia d'Italia ernannt.

Artur Schnabel vollendete im März sein 50. Lebensjahr.

Albert Talhoffs »Totenmahl« wurde von der Psychologisch-ästhetischen Forschungsgesellschaft in Hamburg mit dem ersten Preis ausgezeichnet.

Die japanische Regierung hat die Berliner Konzertsängerin *Maria Toll* als Lehrerin für deutschen Gesang an die Hochschule für Musik in *Tokio* berufen.

Arturo Toscanini, von seiner Erkrankung geheilt und nach Amerika zurückkehrend, konnte im März seinen 65. Geburtstag begehen.

Antonio Votto, ein Schüler Toscaninis, wurde dem Prager Deutschen Theater als Kapellmeister für italienische Opernwerke verpflichtet.

Hans Weisbach, Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf, erhielt vom Oberbürgermeister zum 1. Oktober d. J. seine Kündigung. Das Arbeitsgericht hat diese Kündigung für unwirksam erklärt.

Egon Wellesz wurde von der Universität Oxford zum Ehrendoktor der Musikgeschichte ernannt.

Helene Wildbrunn erhielt den Titel Professor der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien.

TODESNACHRICHTEN

Henri Bereny, bekannt durch seine Musik zu den Pantomimen »Die Hand« und »Haschisch«, Komponist von Tanzmusik, † zu Budapest im 61. Lebensjahr.

Auf ihrem Besitz Aschberg † die Kammersängerin *Berta Ehnn* im 86. Lebensjahr. Eine der reizendsten Bühnenerscheinungen, hat die Künstlerin nach wenigen Wanderjahren in Deutschland, an der Wiener Hofoper ihre größten Triumphe gefeiert.

Der Orgelmeister *F. W. Franke* in Köln schloß, fast 70 Jahre alt, die Augen. Von Franz Wüllner nach Köln berufen, war er bis 1924 Organist des Gürzenich. In einer großen Reihe von Kirchenmusiken bewies er seine Meisterschaft.

Hugo Kaun, der märkische Meister, dem dieses Heft ein Gedenkblatt widmet, hatte kurz vor seinem Tod eine Suite für Saxophon und Klavier »Aus den Bergen« beendet.

Richard Linnemann, Mitinhaber des rühmlichst bekannten Musikverlags Kistner & Siegel, erlag 57jährig einem Gehirnschlag. Neben seiner Tätigkeit als Verleger, dem bedeutsame Unternehmungen zu danken sind, hat der Verstorbene durch die Schaffung der »Deutschen Festspielstiftung« mitgeholfen, die Festspiele in Bayreuth nach dem Krieg zu sichern. Mit Haus Wahnfried war er eng verbunden. Unter seinen vielen Sammlungen kommt besonderer Wert seiner Wagner-Sammlung zu, die als eine der bedeutendsten Privatsammlungen dieser Art anerkannt ist.

Erik Meyer-Helmund, Komponist leicht eingängiger Lieder, von denen »Ballgeflüster« eines der meistgespielten Stücke im populären Programm darstellt, auch als Verfasser von Singspielen und heiteren Opern bekannt, † im 71. Lebensjahr in Berlin

Richard Senff, als Gesangspädagoge und Chorleiter sehr geschätzt, Komponist des Oratoriums »Der Stern von Bethlehem«, † 74jährig in Düsseldorf.

Der Dresdner Kammermusiker *Richard Wohlrab* ist einem Herzschlag erlegen. Schüler Grützmachers, gehörte er fast 40 Jahre der Dresdner Staatskapelle als Cellist an. Auch war er Verfasser einer stark verbreiteten Cello-Schule.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

RHYTHMIK UND MECHANIK

VON

RUDOLF BODE-BERLIN

Jedes Problem verdankt seine Entstehung einem Störungsvorgang. Das gilt nicht nur für die große allumfassende Frage nach der Natur des Menschen, eine Frage, die niemals im Paradies, um so mehr aber außerhalb seiner einhegenden Grenzen gestellt werden konnte, sondern auch für jede Einzelfrage nach der Beschaffenheit wesentlicher Äußerungen seines Daseins. Die Frage nach der Natur der Volkslieder, Volkstänze, Volksfeste u. a. wurde erst gestellt, als Mächte zerstörerischer Haltung den quellenden Strom natürlicher Gestaltung zu unterbinden schienen, und die Frage nach dem Wesen des Rhythmischen konnte erst gestellt werden, als mechanische Mächte dem Ursprünglich-Rhythmischen den Rang streitig zu machen suchten. Vertiefte Erkenntnis zeigte, daß die Zerstörung des Rhythmischen grundlegende Folgen für die gesamte Kultur eines Volkes wie jedes Einzelnen hat, und der Versuch, dieser Gefahr zu begegnen, ist gebunden an die Einsicht in die Natur des Rhythmischen und die seines Gegenspielers, des Mechanischen.

Wo immer wir in der Natur organische Bewegungsabläufe sehen, sind diese gekennzeichnet durch einen rhythmisch gegliederten Ablauf. Alle Erörterungen über das eigentliche Wesen des Rhythmischen leiden aber durchweg an einer nicht genügenden Unterscheidung zweier in sich zusammenhängender und sich gegenseitig bedingender, trotzdem aber grundsätzlich verschiedener Sachverhalte: der Gliederung in eine Mehrheit von Abläufen und der Gliederung des einzelnen Ablaufs. Bildlich gesprochen: man summierte Welle mit Welle, Schritt mit Schritt, Anschlag mit Anschlag und sah allzusehr vorbei an der Ablaufsform der Welle selbst, ebenso des Schrittes, des einzelnen Anschlags. Man übersah die rhythmische Struktur der Bewegung selbst und hielt sich an die rhythmische Gliederung einer Mehrzahl von Abläufen. Ja die äußerliche Betrachtung überwog zum Teil so sehr, daß man eine bloße Aufeinanderfolge gleicher oder annähernd gleicher Vorgänge bereits als »Rhythmus« ansprach, während doch eine Rückbesinnung auf den ursprünglichen Bedeutungsgehalt des Wortes sofort den Sinn dahin erschlossen hätte, daß der rhythmische Vorgang ein fließender, stetiger Ablauf sein muß. Diese Bedeutung bei seinen Untersuchungen über das Wesen des Rhythmischen zum Ausgangspunkt genommen hat vor allem *Ludwig Klages*, dessen Arbeiten dadurch zuerst eine haltbare Grundlage für weitere Forschung gebracht haben. Wäre man sich dessen bewußt geblieben, so wäre es nie zu der verhängnisvollen Verwechslung rhythmischer Abläufe mit metrischen Punktierungen gekommen. Und vor allem: man wäre sich bewußt geblieben, daß alles Rhythmische primär dem *Erleben* eines gegliederten Vorgangs verhaftet ist, niemals

aber eine Gliederung, und sei sie noch so übersichtlich, bereits an sich das Erlebnis des Rhythmischen zu wecken vermag. Das Erlebnis des Rhythmischen ist daher — soweit die Gliederung und noch nicht andere ebenso wichtige Bedingungen in Frage stehen — ein stetiges, weil unser Erleben ein pausenlos Fließendes ist, und die Bedingungen für den Eintritt des rhythmischen Erlebens liegen einmal in einer besonderen Eigenart der äußerlichen Vorgänge, die den Eintritt des rhythmischen Erlebens begünstigen, zum andern in der Fähigkeit des Erlebenden, sein eigenes Erleben in den Strom rhythmischer Gliederung hineingleiten zu lassen. Keineswegs ist es daher erforderlich, daß der äußere Vorgang auch bereits einen stetigen Ablaufscharakter hat, wenngleich festzustellen ist, daß das Erlebnis des Rhythmischen in dem Maße leicht eintritt, als auch die äußeren Vorgänge schon irgendwie eingebettet sind in einem stetigen, wenn nicht gar rhythmischen Ablauf. In dem Maße als der äußere Vorgang rhythmischen Charakter hat, in dem Maße weckt er das Erlebnis des Rhythmischen. Da das Leben selbst ein »rhythmischer Sachverhalt« (Klages) ist, so ist auch das Erlebnis des Rhythmischen in seiner letzten Tiefe gebunden an den Eindruck, den rhythmische Vorgänge auslösen. Jeder echte Rhythmus hat eine ungeheure Übertragungskraft. Er fesselt mehr als alle anderen Mächte und erfreut sich der ewigen Feindschaft aller totbringenden, atomisierenden Mächte dieser Welt. Die Tatsache, daß das Rhythmusgefühl heute im Absterben begriffen »scheint«, ist nur ein anderer Ausdruck für das derzeitige Überwiegen negativer, d. h. gleichmacherischer Mächte. Wir sagen »scheint«, denn jeder Machttrieb braucht, um überhaupt in Erscheinung zu treten, Organismen, die noch im Vollbesitz der Lebenskraft, d. h. des rhythmischen Erlebens fähig sind. Und die Frage der Wiedererweckung des Rhythmusgefühles ist gleichbedeutend mit der Frage, ob unsere Seelen Kraft genug finden, sei es durch Entfesselung, sei es durch das Einschießen neuer Kräfte, das Joch rhythmuslähmender Mächte abzuschütteln und den Zwang einengender Gitterstäbe zu durchbrechen. Die Befreiung des Rhythmischen von den aufgezwungenen Fesseln negativer Vergewaltigung ist die Aufgabe einer kommenden Pädagogik, deren Grundlinien heute schon sichtbar werden in den Bestrebungen, die körperliche Erziehung sowohl als die Musikerziehung auf eine neue Grundlage zu stellen.

Wir versuchen zunächst eine Erläuterung, Erörterung und Weiterführung des oben gesagten durch einige Beispiele:

Beispiele rhythmischer Vorgänge:

A.

Das Brausen des Sturmes. — Das Wogen des Meeres. — Das Flattern der Fahne.

Drei *ursprüngliche* Vorgänge von rhythmischer Prägung. Wir finden die deutlichste Gliederung bei völlig vorhandener Stetigkeit des Vorgangs. Die einzelnen Windstöße sind eingebettet in einem strömenden Zusammenhang,

nicht minder die einzelnen Wogen des Meeres, die einzelnen Wellenzüge der flatternden Fahne. Diesen Vorgängen entspricht so sehr das gegliederte stetige Erleben, daß auf einen tiefen Zusammenhang geschlossen werden muß zwischen dem inneren Ablauf unserer seelischen Erregung und den rhythmischen Vorgängen in der Natur. (Ihn als einen *polaren* nachgewiesen zu haben, ist gleichfalls ein Verdienst von Ludwig Klages. Dieser Zusammenhang findet sprachlich seinen Niederschlag darin, daß wir die verschiedenen Zustände des Seelischen benennen mit Worten, die gleichzeitig das Geschehen in der Natur bezeichnen. Wir sprechen von einem »aufbrausenden« Menschen, von der »Woge des Gefühls«, von einer »flatternden Seele«.) Aber es ist nicht die Gliederung, nicht die Stetigkeit allein, die die gesamten Vorgänge schon als rhythmische kennzeichnet, sondern ebenso entscheidend ist eine andere Tatsache: der räumliche, zeitliche und dynamische Zusammenhang des Ganzen. Das Raumbild des bewegten Meeres ist eine Totalität, und *jede einzelne Welle ist in ihrer Form bedingt durch das Ganze.* An keiner Stelle des Meeres könnte die Form der Welle eine andere sein, ohne diese Einheitlichkeit des gesamten Bildes für den Beschauer, je nach dem Grade seiner Empfänglichkeit aufzuheben. Dasselbe gilt für den zeitlichen und dynamischen Zusammenhang der Abläufe. Das Einzelne besteht nicht für sich, sondern ist — wissenschaftlich gesprochen — eine Funktion des Ganzen. Und gerade hierauf ruht die ausgesprochene Individualität aller Naturformen. Da an keiner Stelle der Welt die gleichen Bedingungen herrschen, so gibt es niemals im Geschehen im strengen Sinne eine Wiederholung, sondern immer nur *ähnliche* Abläufe. So wie keine Meereswoge der nächsten gleicht, und doch in ihrer Ablaufsform tief mit ihr verbunden ist, da sie deren Form mit bedingt, so gleicht kein Blatt am Baum dem anderen und gleicht kein Mensch dem anderen und ist doch tief mit ihm verbunden, solange das Ganze die Kraft hat, das Einzelne zu bilden und zu gestalten.

B.

Die stampfende Maschine — Der rollende Eisenbahnzug — Das ratternde Motorrad.

Stampfen, rollen, rattern: Stampfende Rosse, rollende Wogen, ratternde Donner. Dieselben Adjektive, angehängt einmal maschinellen, das andere Mal natürlichen Abläufen. Was ist beiden Vorgängen gemeinsam, was unterscheidet sie? Welche Unterschiede begründen den zweifellos vorhandenen Unterschied des Erlebens? Wann und inwieweit können mechanische Vorgänge rhythmischen Charakter bekommen?

Zunächst einige Feststellungen: Wie steht es mit der Stetigkeit? Alle oben genannten maschinellen Vorgänge geben dem Auge den Anblick einer *stetigen* Bewegung, dem *Ohr* das Hören eines zum Teil stetigen, zum Teil unstetigen Geräusches. Stetig ist der Geräuschvorgang des rollenden Eisenbahnzuges, unstetig das Stampfen der Maschine und das Rattern des Motorrades,

doch gehen die Einzelstöße der Maschine, die Einzelexplosionen des Motorrades im schnellen Tempo gleichfalls in ein stetig ablaufendes Geräusch über; (es als »scheinstetig« zu bezeichnen, sehen wir ab, da für unsere Untersuchung der Eindruck und nicht dessen physikalische Grundlagen maßgebend sind). Wie steht es mit der Gliederung? Alle Vorgänge zeigen fürs Ohr eine deutliche Gliederung, fürs Auge eine Gliederung in den Kolbenstößen der Maschine, eine Ungegliedertheit beim Eisenbahnzug und Motorrad (beide Maschinen als Ganzheiten gesehen).

In welchem Formverhältnis stehen die Einzelimpulse zueinander? Sie sind bei der Maschine optisch und akustisch völlig gleichartig, beim fahrenden Eisenbahnzug in der Stärke zu- und abnehmend, desgleichen beim Motorrad, im Charakter aber gleichbleibend.

Wir kommen zu der entscheidenden Frage nach der Bedeutung der Eindrücke für die Entstehung des rhythmischen Gefühls. Es leuchtet sofort ein, daß diese Frage nur beantwortet werden kann, wenn ich die Bedingungen einbeziehe, die auf Seiten des Erlebenden liegen. Es wird zu unterscheiden sein, ob ich den gesamten Vorgang nur passiv auf mich wirken lasse, oder ob ich selbst am Vorgang körperlich beteiligt bin. Und im letzten Fall wäre noch zu unterscheiden, ob ich aktiv oder passiv beteiligt bin.

Wir erleichtern uns die Beantwortung auf vorliegende Fragen, indem wir die Frage so fassen: unter welchen Voraussetzungen kommt es bei den genannten drei maschinellen Vorgängen zum Eindruck des Rhythmischen? Die Antwort lautet: Wenn wir durch den Eindruck gezwungen werden, den Vorgang einzubetten in den Ablauf unseres Erlebens, so daß sich eine neue rhythmische Form bildet, deren Stetigkeit dem Gefühl, deren Gliederung aber dem maschinellen Vorgang entstammt. Die Möglichkeit, daß unser Körper in den Bewegungsablauf hineingezogen wird, ist nicht gegeben. Von keinem dieser maschinellen Vorgänge geht eine so mitreißende Gewalt aus, daß der Eindruck sich umsetzt in den Ausdruck rhythmischer Bewegung (wie z. B. unter dem Eindruck einer Marschmusik). Dagegen ist der Eindruck auf den Ablauf unseres inneren Erlebens in dem Maße intensiv, als die veranlassende Ursache (der maschinelle Vorgang) mit unserem Erleben verschmilzt. So besteht kein Zweifel, daß das passive Fahren auf der Eisenbahn um so mehr sich dem rhythmischen Erleben nähert, je stärker das unmittelbare Erleben der stetigen Bewegung ist, und je mehr sich die Stöße des rollenden Wagens dynamisch einbetten lassen in den akustisch-optischen Ablauf des ganzen Erlebnisses, um so mehr als das pausenlose Fahren leicht mit dem Charakter des »Flüchtigen«, des »Vergänglichen«, des »Geschehens« (!) behaftet erscheint. So ist es denn eine unleugbare Tatsache, daß sogar eine ziemlich starke Fesselung des Gemüts beim Mitfahrenden ausgelöst werden kann. Es kann sogar so stark werden, daß es zu schöpferischen Äußerungen kommt, — nicht anders, wie unter dem Eindruck von Naturvorgängen. Was aber

grundsätzlich beide Vorgänge, den natürlichen und mechanischen, trennt, ist auf der einen Seite die in sich bereits rhythmisch geformte Bewegung, die unmittelbar zu uns spricht, auf der anderen Seite ein erst durch unser fluktuierendes Gefühl jeweils neu gefärbter Vorgang. Ein ähnlicher Vorgang findet statt, wenn wir einen Eisenbahnzug fahren hören. Hier nimmt das rhythmische Erlebnis zu, in dem Maße, als das Geräusch des Zuges sich einbettet in die Geräusche der Natur, oder anders gesagt: je ferner wir dem fahrenden Zug sind, um so stärker die rhythmische Seite des Erlebens: das An- und Abrollen des Geräusches nimmt die Gestalt einer sich nähernden und wieder abklingenden Geräuschwoge an, die hineinklingt in ein durch die Ferne des Geräusches bereits raumüberspannend gewordenes Gefühl.

Bei der stampfenden Maschine vermag eine Herabminderung des unrhythmischen, d. h. aber abstoßenden Eindrucks nur dann einzutreten, wenn der Hörer gleichfalls die Stetigkeit eines Vorgangs stark miterlebt, z. B. beim Fahren auf einem Schiff. Trotz nicht vorhandener Stetigkeit des Stampfens der Maschine kann das Erlebnis des Fahrens doch so mächtig sein, daß die einzelnen Stöße, vorausgesetzt, daß sie nicht zu stark sind — eingebettet werden, um so mehr wenn auch hier durch das Plätschern der Wellen gegen die Schiffswand oder das leichte Schaukeln des Schiffes die Einbettung erleichtert wird.

Das Erleben der *Stetigkeit* ist von entscheidender Bedeutung für die Entstehung des rhythmischen Erlebnisses. Sie ist der Gliederung noch übergeordnet, insofern wir in passivem Zustand auch ungegliederte Vorgänge mit höchster Intensität erleben können, wenn Vorgänge ganz rein, d. h. ohne störende unrhythmische Geräusche eintreten. Die Bewegung selbst kann zu einem Vorgang werden, dessen Erlebnisseite eine merkwürdige Verwandtschaft zum rhythmischen Erleben aufweist. Man denke an den Eindruck eines in der Ferne vorübergleitenden großen Schiffes. Was liegt hier vor: die Kette der Bildeindrücke verläuft stetig, und die Gliederung liegt an der Grenzlinie schnellsten, nicht mehr merkbaren Bildwechsels. Wir haben es hier mit einem rhythmischen Erlebnis zu tun, dessen Entstehungsbedingungen nicht mehr im Bewußtsein liegen und dessen Resultat das Erlebnis des Rhythmischen ist. Unter diesem Gesichtspunkt lassen sich alle stetigen auch nicht gegliederten Vorgänge (strömendes Wasser, ziehende Wolken, wehende Lüfte) den rhythmischen Vorgängen unterstellen, nein umgekehrt: die stetigen Vorgänge sind das Übergeordnete und die sicht- und hörbar gegliedert stetigen diesen untergeordnet.

Damit haben wir den Maßstab in der Hand, auch in der Lust des Dahinsausens, sei es auf dem Motorrad, sei es im Flugzeug, diejenige Seite des Erlebens ansetzen, dem alles andere sich unterordnet, d. h. auch das Fahren auf dem Motorrad oder im Flugzeug kann rhythmischen Charakter annehmen, in dem Maße, als das Lustgefühl des Fahrens und Fliegens die Begleitgeräusche

überdeckt. In dem Maße, als die unrhythmischen Erschütterungen des Vorgangs, seien sie motorischer oder akustischer Art, die Lust beeinträchtigen, in dem Maße verliert das Erlebnis seine dem rhythmischen Erleben verwandte Eigenart.

Wir fassen zusammen und sagen: Der Unterschied von natürlichen Vorgängen und mechanischen besteht darin, daß die ersten selbst rhythmischen Charakter haben, die zweiten erst durch Vermittlung des Erlebnisvorgangs selbst, dessen Rhythmik wir auf das »Objekt« übertragen. Der Grad dieser Übertragung ist proportional dem Grad der Stetigkeit des objektiven Vorgangs, umgekehrt proportional dem Grad der Unstetigkeit und Uniformität der Teileindrücke. Somit ergibt sich: je mehr der mechanische Charakter eines Vorgangs sich behauptet, um so geringer ist seine Rhythmus auslösende Wirkung auf das erlebende Gemüt.

In der Musik ist der Stärkegrad des rhythmischen Erlebens für den Musikhörenden wie für den Musizierenden selbst bedingt einmal durch die Stetigkeit der tonerzeugenden Bewegungen, zum anderen durch deren qualitative Geformtheit als Ausdruck gefühlsbedingter Spannungen, d. h. von außen gesehen der körperlichen Gesamtschwingung, in welche die tonerzeugende Armbewegung als Teilschwingung eingebettet ist.

DIE MUSIKALISCHE ERZIEHUNG DES KINDES

VON

CHRISTINE H. BAER-FRISSELL (Schule Hellerau-Laxenburg)

Alle Sinne empfinden diese Einheit, alles Tun drückt sie aus. Des Naturmenschen Schauen ist Hören, sein Hören ist Erkennen, sein Erkennen ist Fühlen, sein Fühlen Singen, sein Singen Tanzen — seine Sinne sind Eins, und sinnlich sein Erkennen wie sein Handeln.«

Wenn man sich an das biogenetische Gesetz hält, das die physische Kindesentwicklung in Zusammenhang bringt mit der Geschichte der Menschheit, so wird deutlich der Weg gezeigt, den die Erziehung in den verschiedenen Phasen der kindlichen Entwicklung zu gehen hat. Die Erziehung stellt passive und aktive Aufgaben an den Erzieher. Die passiven Aufgaben vor allem werden ihm durch das biogenetische Gesetz gestellt. Hiervon wird er erkennen, wo er das Kind schalten und walten lassen soll, wo er Bewegungstrieb und Heidenlärm nicht unterbinden darf, und wo er das »Du sollst nicht«, »Du darfst nicht« zu unterlassen hat. Andererseits wird er aktiv die Umgebung zu schaffen bemüht sein, die ein »Schauen« und »Hören«, ein »Erkennen« und »Fühlen« ermöglichen. Diese Ziele gelten daher vor allem der musikalischen

Erziehung des Stadtkindes, dessen Umgebung meistens so beschaffen ist, daß die passiven sowohl wie die aktiven Aufgaben des Erziehers schwer erfüllbar sind. Von Jahr zu Jahr verschlimmert sich der Normal-Tonus der Kinder in den Ländern, wo die allgemeine Not am größten ist. Ein Reisender vom Mond könnte allein durch die Bekanntschaft mit der Kinderwelt die allgemeine Lage feststellen, in der sich die Erwachsenenwelt befindet. So entstehen dann jährlich neue Aufgaben für den Erzieher, den Unterrichtsstoff dem jeweiligen Zustand der Kinder anzupassen.

Welches sind nun die Merkmale, die uns bei der heutigen Generation auffallen, und welche Aufgaben werden dadurch dem Erzieher, insbesondere dem Musikerzieher gestellt? Er hat zunächst mit der Zerfahrenheit zu rechnen, die sich vor allem im »nicht hören«, im »wenig beschaulichen« und im »nicht vollenden können« äußert. Dann ist zu berücksichtigen ein zu starker Individualismus, welcher das Anpassungs- und Einfühlungsvermögen unterbindet und daher einen starken Egoismus züchtet. Weiterhin ist zu beachten eine Verachtung der Form, die die Worte von Ernst Lothar am besten charakterisieren: »Formalismus, dem Krieg vorangegangen, hat jetzt die Formverachtung im Gefolge — aber: woran man sich damals nicht genug tun konnte, damit tut man einander jetzt zu wenig. Die Form kam in Verruf — zu Unrecht! Der Zucht und dem Maße, also dem Schwierigsten: der Überwindung nahe, ist sie nur auf den ersten Blick etwas Angenommenes, ein Drill der Kleider, Worte, Muskeln. In Wahrheit ist sie bewußte Rücksicht gegen jeden, dem sie gilt. Konvention, über die man sich heute lustig macht, heißt zu Deutsch: Übereinkunft. Findet man, es sei lächerlicher, »übereinzukommen«, als sich voneinander zu entfernen? Ich kann noch weniger finden, daß etwas dabei gewonnen ist, wenn man das Wesentliche der Konvention, die sogenannten »Höflichkeitsformen«, heute auf ein Mindestmaß beschränkt; wenn man an jeder zuvorkommenden Silbe geizig spart, und Mitteilung, Entschuldigung, Anrede, Erkundigung, Ersuchen zu Verbindlichkeitsskeletten abmagern läßt. Man gewinnt dadurch Zeit? Möglich. Man gewinnt zwei Atemzüge in eisiger Luft. Doch in wärmerer Atmosphäre atmet es sich leichter.«

Was soll man noch aufzählen? Ist nicht die Atmosphäre in einem Theater, einem Vortrag kennzeichnend? Oder die Beobachtung bei Unterhaltungen, wo keiner den anderen zu Ende reden lägt, in Diskussionen, wo die Arroganz ihren Einzug hält und sich in der Verachtung und Ungeduld über des Nachbars Worte äußert? Ist die Musik denn nicht mehr denn je am Platz in so einer Zeit — kann die Musik nicht Einflüsse ausstrahlen, deren die heutige Zeit so dringend bedarf? Aber — groß sind die Mächte, die die Musik in ihrer Kraft und Wirkung bedrohen. Der Musikerzieher wird nicht nur seinen Stoff an den Schüler zu bringen, sondern zunächst den Weg vorzubereiten haben, damit dieser Stoff Eingang finden und Früchte tragen kann.

In der Großstadt mit ihrem Lärm, mit dem Lautsprecher auf der Straße, mit dem Bettelmusikant an jeder Straßenecke muß das Kind erst wieder lauschen lernen. Die Gehörsreaktion bei vielen Kindern kommt mir so vor wie das Durchsickern von Wasser bei der unbearbeiteten trockenen Erde einer Zimmerpflanze, was auf die zu starken Gehörsreize, denen das Kind ausgesetzt ist, zurückzuführen ist. In dem letzten Jahr hatte ich Gelegenheit, Kinder aus dem Proletariat verschiedener Nationen zu unterrichten: Österreicher, Franzosen und Schweizer. Dabei kam mir zum Bewußtsein des Weisen Spruch, daß, wo die Musik in Unordnung ist, der Staat es auch sein muß. Die Reaktion der Schweizer Kinder beim Unterricht war eine so wesentlich andere, wie bei den beiden anderen, und man wird nicht behaupten können, daß die Österreicher weniger begabt seien als die Schweizer. Der herrliche Ausspruch Pestalozzis: »Durch je mehrere Sinne du das Wesen oder die Erscheinungen einer Sache erforschest, je richtiger wird deine Erkenntnis über dieselbe« scheint mir in knappen Worten das zu sagen, was in methodischer Hinsicht die Vorbereitung zur Aufnahme jedes musikalischen Geschehens sein sollte, und was in Verbindung mit den Gedanken von Jaques-Dalcroze die musikalische Erziehung des Kindes ausmacht.

Um jetzt einiges aus der Praxis zu erläutern: Nehmen wir an, ich beschäftige mich zur Zeit im Unterricht mit der musikalischen Dynamik. Ich werde also das Kind auf seine Reaktionsfähigkeit bei dynamischen Kontrasten prüfen, werde eine totale motorische Reaktion auf aufgenommene Gehörseindrücke vornehmen lassen. Im Gegensatz zum Erwachsenen, der eher eine starke Spannung vornimmt, wird das Kind gern schwer in seiner Bewegung als Reaktion auf einen starken Gehörseindruck, um dann, je leiser das Gehörte, um so leichtere Bewegung aufzunehmen. Jetzt werde ich zu einer mehr partiellen Übung in Verbindung mit einem Gegenstand übergehen und dem Kind einen Ball geben, den es entweder nicht hörbar, also in die Luft aufwirft und fängt, oder hörbar auf den Boden wirft und wieder auffängt, je nachdem es die Musik angibt. Ich will aber das Kind auch von sich aus das Leisesein üben lassen (das Lautsein braucht nicht geübt zu werden!) durch allerlei Spiele, die ich für eines der wichtigsten Erziehungsmittel in der jetzigen Zeit halte, Spiele, bei denen das Kind lauschen muß, will es das Spiel oder die Übung mitmachen, und an denen das ganze Sein des Kindes beteiligt ist, wo das Kind »ganz Ohr« ist. Die Kinder lieben diese Spiele und spüren deutlich das Wertvolle an dem konzentrierten Zuhören. Zum Beispiel sitzen die Kinder im Kreis. In der Mitte ein einzelnes Kind (A) mit verbundenen Augen. Die Lehrerin zeigt auf eines der Kinder (B) im Kreis, das sich ganz leise zur Mitte hinschleicht und versucht, A abzuschlagen. A, sobald es die Richtung hört, aus welcher B kommt, zeigt dahin. Zeigt es richtig, muß B auf seinen Platz zurück, zeigt es falsch, kriecht B weiter, bis es abschlagen kann und vertauscht die Rolle mit A.

Oder ein Kind mit verbundenen Augen geht vorsichtig dem Geräusch einer rollenden Holzkugel nach, die von einem anderen Kind nach verschiedenen Richtungen gerollt wird. (Diese Übung verlangt äußerste Ruhe der ganzen Klasse!) Dieselbe Übung kann gemacht werden, indem ein einzelnes Kind mit verbundenen Augen dem Geräusch der selbstgerollten Kugel nachgeht, wobei auch ein feineres Tasten miteinbezogen wird.
Eine Stufe weiter führt uns zu dem Erkennen und der Auffindung der Richtung eines bestimmten Geräusches unter mehreren anderen. Von da geht es wieder weiter zum Erkennen eines einzelnen Tones wie im Bild 1a und 1b. Ein beliebiger Ton wird von A angeschlagen. B tastet sich mit verbundenen Augen zu dem vermuteten Ton vorsichtig hin, entfernt die Augenbinde und kontrolliert durch Anschlagen die Richtigkeit. In gleicher Weise bringen wir zwei Töne usw., bis wir allmählich zu der reinen Gehörsbildung kommen und die einzelnen Töne ihrem Klang und ihrer Funktion nach erkennen lernen.
Wie sollen wir Pestalozzis Ausspruch praktisch verstehen? Nehmen wir an, wir befassen uns noch immer mit der musikalischen Dynamik. Das Kind soll also dynamische Veränderungen 1. durch das Ohr, 2. durch das Auge und 3. durch Tasteindrücke aufnehmen.
1. Das Kind nimmt ein Tambourin mit Schläger und gibt die verschiedenen Stärkegrade wieder, die es eben von dem Tambourin der Lehrerin vernommen hat (es ist wichtig, daß zuerst die Nachahmung auf gleichartigem Instrument erfolgt). — 2. Die Lehrerin zeichnet Kurven in verschiedener Stärke an die Tafel, das Kind setzt diese durch Schläge verschiedener Stärke auf einem Becken um. — 3. Die Lehrerin übt durch die Hand auf die Schulter des Kindes, das mit dem Rücken vor ihr steht, einen Druck in verschiedenen Stärken aus. Das Kind setzt diese Tasteindrücke in Ausrufe (zum Beispiel Hallo!) verschiedener Stärke um.
Dieses wäre ein einfaches Beispiel, das in vielerlei Variationen auf allen Gebieten vorgenommen werden kann, wenn nur das Prinzip verstanden worden ist. Diese Übungen können sich immer zu einem Kreis schließen: was ich sehe, kann ich in Klang umsetzen, was ich höre, kann ich durch Tasteindrücke, was Länge und Stärke anbelangt, wiedergeben, was ich empfinde, kann ich in Zeichnung umsetzen usw.
Die starke Erdverbundenheit der Kinder zeigt sich in allen Übungen, die mit Lösungen von Spannungen zusammenhängen, sei es das Suchen nach dem Schluß oder das Drängen der zweiten, siebenten und fünften Stufe zur Lösung in der Tonika, sei es das Suchen nach dem Grundton im Dreiklang. Alle Schwerpunkte und natürlichen Betonungen empfindet das Kind in der Tiefe, und der schwierigste Taktwechsel kann von einem Kind aufgenommen werden, indem es einen Ball immer auf dem schweren Taktteil zu Boden fallen läßt und wieder auffängt und so sein Verständnis für den Wechsel kundgibt. Hier treffen sich musikalische, physische und physikalische Gesetz-

mäßigkeiten, und man erlebt die wunderbare Einheit, die jedem Kind innewohnt, und die nur Gelegenheit haben muß, sich zu offenbaren.
Durch den übermäßigen Reiz, dem das Kind der Großstadt an Gehörseindrücken ausgesetzt ist, wird die Einführung der Schlaginstrumente mit großer Liebe und Achtung vorzunehmen sein. So gebe ich die Kommandos für jedes einzelne Kind zur freien Wahl und zum Holen eines Instruments in Form einer kleinen Phrase, entweder auf der Flöte geblasen oder gesungen. Auf diese Weise wird das Instrument mit einer gewissen Bedachtsamkeit geholt und mit Liebe bewahrt, bis schließlich im vollen Einklang alle Kräfte sich auswirken können. »Nichts ist dem Kind lieber, nichts kommt seinen Urtrieben so nahe wie ein Gerät, das Bewegung mit Lärm beantwortet. Das Kind will Kraft verschwenden und unmittelbare Wirkung sehen. Es verlangt nach Lebendigkeit, und was wäre lebendiger als der Schall.« Die Einführung der Blockflöte in den Schulen ist einer der besten Wege, das Kind wieder zum Hören, zum Lauschen zurückzuführen, und für solche Kinder, die durch Lautsprecher, Grammophon und Klavier etwas abgestumpft sind, sollten Okarina, Glockenspiel, Flöte und Gesang eine Zeitlang vorherrschen.
Mit Absicht habe ich die verschiedenen Wege zur Befreiung der schöpferischen Kräfte des Kindes in der Musikerziehung, die von Jöde, Schünemann, Werlé, Rabsch u. a. m. so mannigfaltig besprochen worden sind, nicht behandelt. Mir lag vor allem daran, auf das allgemein Erzieherische und auf einige Wege zur Erstrebung einer wirklichen Einheit im Kindesalter hinzudeuten. Die Zeit, in der wir leben, braucht diese Einheit, damit die Musik die Früchte tragen kann, deren wir so nötig bedürfen.

MUSIK UND BEWEGUNG

VON

EMIL JAQUES-DALCROZE-GENF

Als im Jahre 1904 der Gedanke auf mich eindrang, den körperlichen Rhythmus mit dem musikalischen in der Erziehung zu verknüpfen, ahnte ich nicht, welche Wandlung dieser Gedanke auf künstlerischem und pädagogischem Gebiet, in Schule und Theater hervorrufen würde; ich ahnte nicht, wie allgemein man sich dem Problem der menschlichen Bewegung in ihrer Beziehung zum Rhythmus der Klänge, Linien und Farben zuwenden würde. Die mannigfaltigsten Systeme rhythmischer Körperbildung sind inzwischen entstanden, und jedes Jahr kommen neue dazu. Das wäre zweifellos von großem Wert, wenn in all diesen Methoden die Grundidee »Musik und Bewegung« gewahrt bliebe. Aber sehr häufig wollen die Erfinder der Systeme Neues bringen und suchen es in der Spezialisierung, wodurch dann die ursprüngliche Idee entstellt wird. So arbeitet die moderne Gymnastik aufs sorg-

fältigste an der Bewegung, ihrer Zügigkeit, Elastizität, ihren feinsten Abstufungen in Muskelspannung und -lösung, genau wie die Rhythmik. Aber die Musik liegt ihr nicht zugrunde, und daher fehlt ihr das vermittelnde Band zwischen den Lebenselementen, die es zu vereinen gilt: Körper und Geist, Phantasie und Wirklichkeit, Verstand und Gefühl.
Bei manchen neuen Systemen rhythmischer Körperbildung zieht man nur die »Musik« der Schlaginstrumente zu Hilfe. Nun mögen wohl die Rhythmen, die man auf Becken, Trommel und Tamburin klopft, geeignet sein, um den Sinn für Betonung und metrische Einteilung zu erwecken, auch den Körper zu Schwüngen und Widerstandsübungen anzureizen — aber sie geben doch nur eines der wesentlichen musikalischen Elemente wieder. Der Fluß der melodischen Linie, das Kräftespiel in Melodie und Harmonie führt aber dem empfänglichen Organismus erst jenes innere Leben zu, das ich für eine psycho-physische Erziehung als unumgänglich notwendig erachte. Die Musik läßt uns die Vollendung ahnen; ihre Klänge verbinden sich eng mit allen Schwingungen unseres Innenlebens; sie veredelt uns, sie erhebt uns, sie drückt unser Wesen aus. Die moderne deutsche Gymnastik arbeitet viel mit Schwungbewegung; aber wenn jedes Leben Schwung benötigt, so ist Schwung allein doch noch nicht Leben, es sei denn, daß er durch Gefühl oder Vernunft hervorgerufen und gerechtfertigt ist. Die Musik muß eine große Bedeutung für die Erziehung haben, denn sie entspricht den verschiedenartigsten Bedürfnissen des Menschen: seinem Wunsch, sich zu bewegen, sich zu erholen, von sich selbst loszukommen, zu träumen, aber auch wieder ganz wach zu sein und freudig zu handeln, zu vergessen, zu überreden, zu trösten. Und es ist sicher, daß die Musik als unmittelbarer Ausdruck des Gefühls die Triebe reinigt, niedere Eigenschaften unterdrückt und den Willen zum Guten stärkt. Sie hat also eine verantwortungsvolle Aufgabe, und wir können von einer Verbindung von körperlichem und musikalischem Rhythmus nicht sprechen, ohne die Forderung aufzustellen, daß beide — Musik und Körper — mit gleicher Hingebung und Vertiefung berücksichtigt werden. Läßt man die so wohltuenden körperlichen Übungen unter gleichgültiger Musikbegleitung ausführen, so zerstört man die Verbindung dieser beiden Elemente. Man zerstört sie auch, wenn man zu ausdrucksvoller Musik unpassende oder gleichgültige Bewegungen ausführen läßt. Wenn zwei Künste sich nähern, sich durchdringen und sich ergänzen wollen, so muß jede der beiden Zugeständnisse machen und Opfer bringen, denn zwei Techniken können sich nicht ohne wechselseitiges Nachgeben einigen.
Der menschliche Organismus antwortet außerordentlich leicht und bestimmt auf Befehle und Impulse, die von der Musik ausgehen, denn hier wie dort handelt es sich um geformte, geordnete, zur Ganzheit abgeschlossene Bewegung. Durch das Gleichmaß in der musikalischen Bewegung bildet sich das metrische Gefühl; durch das An- und Abschwellen des Energiestroms

übt sich der Sinn für Dynamik; Wechsel von Tempo und Zeitlängen entwickeln den Sinn für Zeitdauer, und die unzähligen Kombinationen innerhalb der rhythmischen Ablaufsbahn üben den Muskel- und Tastsinn. Alle Muskeln und Muskelgruppen sind imstande, sich rhythmisch geordnet zu bewegen, mit- und gegeneinander zu spielen, gleichgerichtet und gegensätzlich in Tätigkeit zu treten, in Harmonie oder in Kampfeinstellung. Ihre Bewegung wird veredelt, wenn Gesang dazu tritt — auch die Singstimme ist imstande, eine geformte Melodie in rhythmischem Ablauf hervorzubringen.

Daher wird in der rhythmischen Erziehung schon das kleine Kind von Beginn der Arbeit an daran gewönnt, seine Körperbewegung dem Gesang anzupassen: dabei teilt der Körper dem Singen Dauer, Kraft und Elastizität mit, die Stimme dagegen gliedert die Bewegung durch ihre Phrasierung, die wiederum eine natürliche Folge der Zwerchfelltätigkeit ist. Auch läßt sich melodische Bewegung durch Bewegung des Körpers im Raum wiedergeben, in Geraden und Kurven. Werden Worte gesungen, so geben auch die Rhythmen der Sprache der schaffenden Phantasie Anregung zur Bewegung.

Ist einmal Harmonie hergestellt zwischen der organischen Bewegung und der rhythmisierten Melodie, so muß nun noch ein Einvernehmen geschaffen werden zwischen körperlicher Polyrhythmie und musikalischer Polyrhythmie. Deshalb tritt jetzt das Instrument zur Stimme, und das Kind erfährt allmählich die Zusammenhänge zwischen den Klängen und den Gesten, zwischen den Gesten des einzelnen Individuums und denen einer Gruppe. Schließlich teilt die Musik der Bewegung auch ein ästhetisches oder Gefühlsmoment mit. Denn, um vollkommener Künstler zu sein, muß der Musiker wie auch der Tänzer sich von Dionysos und von Apollo gleichermaßen begeistern lassen; Tänzer und Musiker müssen »außer sich« geraten können und doch immer »bei sich« sein — während nur allzuoft der Tänzer des alten, klassischen Balletts sich ausschließlich apollinisch gibt in seiner unwandelbar festgelegten harmonisch-schönen Gebärdensprache; — so auch der Virtuose, der sein Temperament und seine Phantasie ängstlich zügelt, um nicht die Klarheit seiner Technik dadurch zu schädigen. Im Gegensatz dazu geben sich manche modernen Tänzer (Laban z. B.) ausgesprochen rein dionysisch, ebenso wie manche modernen Musiker dem Bann der Tamtams verfallen, sich an musikalischen Cocktails berauschen und nur durch strengsten $^{2}/_{4}$-Takt im Gleichgewicht gehalten werden — andere wiederum nur mathematisch konstruieren und ableiten können. Und so erleben wir heute, daß der Mensch, der sich seit Pascals Zeiten damit begnügte, den Engel oder das Tier nachzuahmen, sich jetzt darin gefällt, die Maschine zu imitieren.

Mein Programm der rhythmisch-musikalischen Erziehung umfaßt alle diejenigen Übungen allgemeiner Rhythmik, die der Bewegung des Menschen ihre völlige Freiheit geben, d. h. überflüssige Muskelspannungen beseitigen und die Zahl der Widerstände vermindern sollen. Diese Freiheit gibt dem

Menschen verlorengegangenes Körpergefühl wieder und verschafft ihm neue Ausdruckskraft aus dem unerschöpflichen Quell der Musik, jener spontansten aller Künste. Diese Freiheit versetzt den ganzen Organismus in einen Zustand von Ausgeglichenheit und Ruhe; die Nervenbahnen werden erschlossen, der Wille gestärkt, nützliche Automatismen geschaffen, Gleichgewicht hergestellt zwischen automatischen und Willenshandlungen. So bildet die Rhythmik eine Art Erziehung des Nervensystems, des Willens und der schöpferischen Kräfte. Als eine »Orchestrierung der Bewegung« könnte man die zahlreichen rhythmischen Gruppenübungen bezeichnen, die ebenfalls einen charakteristischen Teil der Arbeit bilden und mehr in das Dekorative hineingehen.

In unserer heutigen Zeit haben die körperlichen Fähigkeiten der Menschen sehr nachgelassen, da die Maschine uns allzusehr bedient — oder aber diese Fähigkeiten werden allein vom Standpunkt der Nützlichkeit aus gewertet, um des unmittelbaren Zweckes willen, im übertriebenen Jagen nach etwas Besonderem, nach dem Rekord.

Und andererseits leiden die feinen geistigen Eigenschaften der Menschen — ihre Begeisterungsfähigkeit, ihre Ausdruckskraft, ihre Feinfühligkeit — unter der herrschenden Gewohnheit, zu analysieren, zu kritisieren, das Leben und die Kunst beständig zu zergrübeln. Durch diese Disposition zu rein verstandesmäßigem Denken wird die an sich schon allzu utilitaristisch eingestellte Körperkultur noch mehr beeinflußt, und wir gelangen nicht zu jenem psychischen und physischen Gleichgewicht, das die Griechen einst ihr Eigen nannten. Es fehlt uns ein Lebensstil, der Ordnung mit Beweglichkeit, Schwung mit Beharrungsvermögen, Reflexion mit Phantasie, Temperament mit Charakter zu vereinen versteht ...

Unsere landläufige Erziehung ist ohne Einheitlichkeit, und das kann nicht anders sein, solange die wissenschaftlichen Erzieher von den Körperbildnern nichts annehmen wollen und vice versa. So lehnen z. B. die ersteren den Wettbewerb ab, die letzteren dagegen sehen in ihm das wichtigste Mittel zum Erfolg. Sollte nicht der Erzieher das Kind vor allen Dingen zum Bewußtsein seiner eigenen Fähigkeiten, zu seinem eigenen inneren Gleichmaß führen und um dieses Zieles willen auch den Ehrgeiz einmal aufrufen, ihn aber sogleich wieder eindämmen, falls er die Einfachheit und Natürlichkeit des Ausdrucks zu schädigen droht?

Und in eben diesen Gedankengängen ist die Funktion jener Erziehung ausgedrückt, die, unter dem Namen Rhythmik dahin strebt, die körperliche Bewegung zu veredeln, der Musik anzunähern und die Musik zu vermenschlichen. Aufgabe dieser Erziehung ist es, den Menschen von der Zwangsvorstellung zu befreien, daß man alles nach dem Erfolg bewerten und um jeden Preis äußere Resultate sehen müsse — dafür aber will sie seine Liebe zum Schönen, seine seelische Empfänglichkeit, seine schaffende Phantasie, sein Können und sein Wollen entwickeln.

Und so wird das Bewußte in das Unbewußte, das Unbewußte in das Bewußte übertragen; so verbindet sich Ordnung mit Einbildungskraft, Einbildungskraft mit Ordnung, Geist mit Bewegung und Ruhe, Bewegung und Ruhe mit Geist, Maß mit Freiheit, Freiheit mit Maß, Gefühl mit Verstand, Verstand mit Gefühl, Seele, Geist und Körper mit Musik und Musik mit Seele, Geist und Körper. *(Übersetzt von Elfriede Feudel)*

RHYTHMISCHE VERÄNDERUNG DURCH STRAWINSKIJ

Zum 50. Geburtstag am 18. Juni

VON

HERBERT FLEISCHER-BERLIN

Strawinskij hat die Musik vom Rhythmus her revolutioniert, er hat in sie Bewegungsakzente hineingetragen, durch die er Musikern und Tänzern ein gänzlich neues Reich erschloß. Bis heute noch gibt es kaum Tänzer, die »Petruschka« oder gar »Frühlingsweihe« geistgerecht aufführen. Auch die Musiker, noch sehr häufig fixiert an die Aufführungspraxis klassischer und romantischer Musik, vermögen sich in den neuen Geist der Kunst Strawinskijs vielfach nicht einzufühlen.

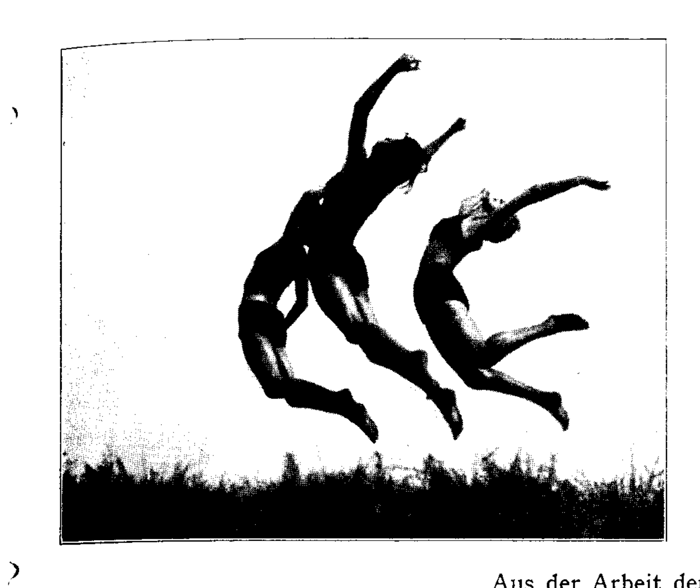
Man kommt dem Eigentlichen in Strawinskijs Musik zunächst nahe, indem man das *Temperament* erkennt, das sich in ihr auswirkt. Strawinskij ist nicht in dem Sinne gestaltender Musiker, daß er unmittelbar seine (und damit auch unsere) Gefühle in Töne preßt, daß die Töne zur direkten Sprache der Seele werden, wie es in der Musik des vergangenen Jahrhunderts unbedingt der Fall war. Vielmehr distanziert er sich zu seinen Gefühlen, läßt sie nicht unmittelbar durch den Menschen wirken, durch den Interpreten, der sie aus sich heraus neu erzeugt und in die Töne projiziert, der das Instrument, das Orchester, die Stimme, den Chor aus eigenen Kräften seelisch belebt. Strawinskij läßt das Instrument sprechen, erweckt es zu eigenem Klang, eigener Seele, eigenem Leben: der menschliche Gehalt wird, wenn man so will, »mechanisiert«, er wird umgeformt in einen arteigenen Instrumentalklang (auch die Stimme ist in Strawinskijs Werken meist eine Art mechanischen Instruments); in extremen Fällen spricht sogar allein das Instrument, jede menschliche Regung hört auf. Solche Werke wirken fern und abstrakt in ihren Klangbildungen. In dieser Distanzierung von seinen Gefühlen, dieser »Instrumentierung« alles Persönlichen äußert sich das eigentümliche Temperament. Strawinskij, vollblütiger, chaotisch-leidenschaftlicher Russe, kristallisiert sein Temperament, läßt seine Glut erstarren, gießt Beweglich-Flüssiges in plastisch geformten Stoff um.

In der Modellierung des Gefühls ruht der Grund der neuen Rhythmik Strawinskijs. Er weicht aller Kontinuität aus, aller stetigen Veränderung der Stärke- und Geschwindigkeitsgrade (crescendo — diminuendo, accelerando — ritardando); seine Gestaltung drängt nach Ordnung, Gliederung. In der unendlichen Mannigfaltigkeit rhythmisierter Bewegung spiegelt sich die innere Kontinuität seines Musikempfindens.

Die ersten Werke Strawinskijs sind aus dem russischen Volksrhythmus erwachsen. Die Akzente der russischen Volkstänze und -Lieder verlagern sich von Takt auf Takt, freilich nur in der wirklichen, auf dem Land und in der Stadt gepflegten urwüchsigen Volksmusik. In den üblichen Sammlungen sind diese Gesänge und Tänze bereits so frisiert und rhythmisch simplifiziert, daß von der ursprünglichen Bewegungskraft nichts übrig geblieben ist. Tanz des Kastschei in Strawinskijs erstem großen Ballett »*Der Feuervogel*« — die Synkope gewinnt erstmalig Gestalt, die Gewichte werden verlegt, an dem überkommenen rhythmischen Gleichmaß wird gerüttelt; schwerer und leichter Taktteil gelten nicht mehr, der Rhythmus drängt gegen den Takt vor. Die unsymmetrisch-revolutionären Bewegungen werden veranschaulicht durch harte »Gongs« (mit Holzklöppeln geschlagene Pauken), durch spitze »Glocken« (Klaviere und Harfen, Xylophon). Eine solche Musik fordert Umsetzung in entsprechende Körperbewegung; im Grunde sind hier bereits Augeindrücke in Gehörswirkungen transformiert: Geschäftiges Hasten, barockbizarre, ein wenig tölpelhafte Bewegung. In dem nun folgenden Ballett »*Petruschka*« bricht der neue Rhythmus voll durch: Jede kleinste Melodie, in sich rhythmisiert, wird zur gesonderten Klangfigur. Die einzelne Figur treibt in ihrer Weiterentwicklung zu neuen plastischen Klangbildungen. Die Plastik dieser Musik charakterisiert das ganze Ballett. In der Buntheit der Bewegung ruht zugleich Gemessenheit: die Marionetten, in ihren zapplig-nervösen Gesten, müssen voll beherrscht in jeder Bewegung getanzt werden. Gerade in »Petruschka« ist der Rhythmus nicht bloß skandierendes Prinzip. In den Linien der melodischen Partikel ruht Rhythmik. Die Zeichnung der einzelnen Melodie enthält Bewegungsakzente, die ablesbar sind und den Tänzer zu bestimmter Aktion bringen; es gibt da Sprung- und Fallakzente, Schrittakzente, gestische und mimische Akzente, wie Fäuste ballen, fluchen, schreien, ächzen, röcheln, zittern: besonders in der Szene »Bei Petruschka« und dem merkwürdigen Ballettschluß, jenem »Fragezeichen«, an dem sich die Choreographen die Köpfe zerbrechen.

Strawinskijs Musik ist rhythmisiert im weitesten Sinn des Begriffs. Dies wird bereits in »Petruschka« deutlich. Nicht bloß die motorische Entwicklung der Töne, die gestuft, gehemmt, beschleunigt wird, bedeutet hier Rhythmus; sondern die Bewegungsakzente der Tonzeichnung, das Hoch und Tief, Steigen und Fallen, Springen, Stürzen, das Wiegen, Zappeln, Tappen (der Bär), Tasten Beben bilden den eigentlich rhythmischen Kern dieser Musik. Es ist ein

Rhythmus figürlicher Bewegung. Die melodischen Kurven sind figuriert, sind gestisch und mimisch nuanciert. Die Physiognomie des Tänzers zeichnet sich in den Tönen ab. Strawinskij, selbst ein hervorragender Tänzer, weiß um die Verkürzungen, um die Dehnungen körperlicher Bewegung; jahrzehntelang ist er auf den Brettern der Tanzbühne Diaghilews tätig gewesen, im wörtlichsten Sinne hat er für die Tänzer Musik geschrieben. Seine Musik ist in die Töne eingeschmolzene Muskelempfindung. In einem kleinen Groteskwerk kommt die Kenntnis der Muskelfunktionen am deutlichsten zum Ausdruck: in den »*Katzenwiegenliedern*«. Der für die Katzenbewegung typische, überraschende Wechsel von Zusammenziehung und Entspannung der Muskeln wird in skurril behenden Schlingfiguren von vier Klarinetten versinnbildlicht. »*Frühlingsweihe*« — ein Werk, das bei seiner europäischen Uraufführung (1913 Paris, 1922 Berlin) die Musik vom Rhythmus her aufrüttelte, umwälzte. War in »Petruschka« bereits die Einheit des Taktes zerrissen, hatten schwerer und leichter Taktteil stark an Geltung verloren, so wird jetzt der Begriff Takt, in weiten Partien wenigstens, fast aufgehoben. In den Tänzen »Lobpreisung der Auserwählten« und »Weihetanz« gibt es kaum Takte mit gleichbleibendem Metrum. Die Metren wechseln ständig, sie bewegen sich zwischen $^2/_4$ und $^7/_4$, zwischen $^3/_8$ und $^9/_8$, zwischen $^2/_{16}$ und $^5/_{16}$, zwischen $^2/_2$ und $^3/_2$ in stets veränderlichen Kombinationen. In dieser Auflösung aller überkommenen metrisch-rhythmischen Gesetze liegt zugleich eine extreme Stilisierung der *russischen Volksmusik*, die in ständigem Kreisen um bestimmte Melodien die ursprünglichen Akzente aufhebt, das an sich Akzentuierte unbetont läßt, leichten Taktteil synkopierend betont. Selbstverständlich hat es derart variable Bewegungen wie in »Frühlingsweihe« niemals in der russischen Volksmusik gegeben, doch Ansätze sind hier bereits vorhanden. Auch in »Frühlingsweihe« greift der Rhythmus über reines Skandieren weit hinaus. Gerade der tänzerische Gestus dieses Balletts ist gänzlich neuartig. Grundmotiv des ganzen Werks ist das Moment erdhafter Schwere, das von Tanz zu Tanz zunehmend in den Vordergrund rückt. Sogleich in dem ersten Teil entwickelt sich diese gewichtsbelastende Schwere: von dem gleichmäßigen Stampfen der Streicher aus (Wahrsagungen des Frühlings) über die dunklen Ostinati der Bässe, den schwerblütig-herben Klang der »Ziehharmonika« (vierstimmige Hörner und Oboen: Jungfrauentanz), über stahlhart-abstrakten Zusammenklang (das Entführungsspiel) bis zu dem vulkanisch geladenen Schlußtanz (das Austanzen der Erde). Erdgeruch strömt diese Musik aus; die Menschen, die sie tanzen, sind Erdmenschen, urwüchsigen Stammes, geschaffen, die Last der Erde mit ihren Körpern zu tragen. Hier ruht das tänzerische Problem des Werkes, das noch niemals befriedigend gelöst ist: Die Tänzer müssen ihren Körper beschweren, an Stelle des überkommenen grazil-beweglichen Tanzes tritt die belastete, gewichtsschwere Bewegung. Diesen Rhythmus der Schwere *in* seiner unendlichen Variabilität tänzerisch auszuprägen, ist eigentlich bis-



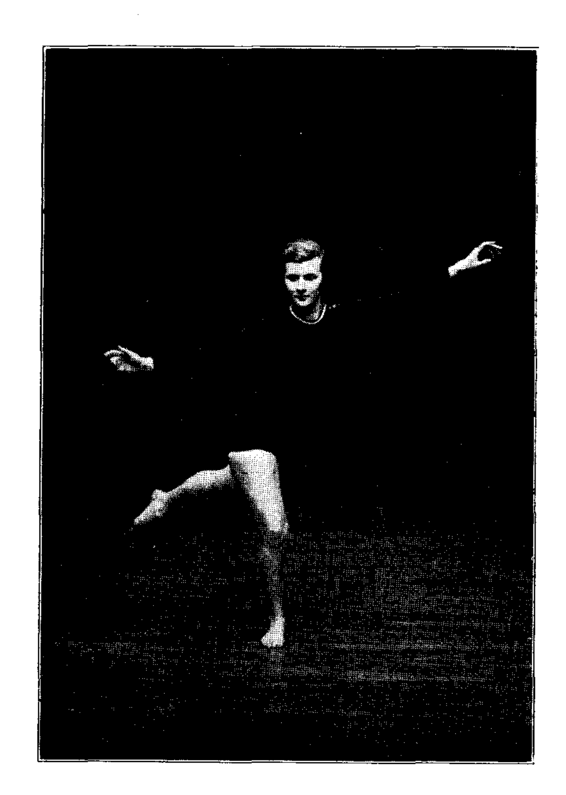

Aus der Arbeit der Dora Menzler-Schule

Bode-Gymnastik



Foto Erfurth, Dresden

Palucca



Freies Tragen des Körpers
Hilda Senff-Schule



Ballgymnastik Medau

her erst *einem* Menschen gelungen: Lydia Ssokolowa. Ein Erdgötze, verharrt sie während der Gruppentänze des gesamten zweiten Teils in großartiger Starrheit an einem Fleck, bis sie schließlich, in den krampfhaft schmerzvollen Bewegungen des Schlußtanzes, einer Glorifizierung heidnisch-primitiven Kults, ihr Leben austanzt.
Gewiß hat »Frühlingsweihe« heute viel an Aggressivität verloren, man beginnt, sich in den neuen Rhythmus, den neuen Klang einzuleben. Und doch ist das Ballett im Grunde ein Kampfwerk. Der Kampf gilt vor allem dem ruhigen wohlgeformten Gleichmaß in der überkommenen Kunstmusik und dem bisher unrüttelbar feststehenden Begriff der Leichtheit für die Tanzkunst. Bis in sein letztes Werk hinein äußert sich in der Entwicklung Strawinskijs der Wille zu einer Auflockerung überkommener rhythmischer Werte. Die Bewegungsakzente seiner Musik sind im weitesten Sinne neu. Ein stets quellendes, unverbrauchtes, gegenwartsverbundenes rhythmisches Empfinden schwingt durch seine Musik. Der tanzende Mensch unserer Zeit mit seinen wandelbar-beweglichen Zügen formt sich in ihr aus. Strawinskijs Musik ist rhythmisch in ihren Atmungen, ihrer figürlichen Zeichnung, ihrer Motorik. Hinter den mit unendlicher Vielfalt schattierten Tonbewegungen birgt sich das polymorph-rhythmische Empfinden, das dem Gesamtwerk Strawinskijs seine Signatur verleiht.

ELEMENTE UND FORM EINER NEUEN TANZMUSIK*)

VON

HANNS HASTING-DRESDEN

(Wigman-Schule, Dresden)

Die Kulturgeschichte zeigt, daß der Tanz zu allen Zeiten eine adäquate musikalische Äußerung zur Seite hatte. Weiter zurückschauend, etwa auf alte Hochkulturen oder auch auf die sogenannt primitiven Naturvölker, ist sogar eine Bewegungsäußerung, getrennt von einer tonlichen Äußerung des Menschen, gar nicht denkbar. Es sei darauf verzichtet, eine eingehende Darstellung dieser »unio mystica« zu geben. Sie ist trotzdem Ausgangspunkt einer Betrachtung, die, vom heutigen Tanz aus gesehen, die Situation zu erfassen versucht. Obwohl dauernden Wandlungen unterworfen, können gerade in bezug auf das Musikalische klärende Gesichtspunkte aufgestellt werden. Ganz objektiv betrachtet, müssen wir feststellen, daß der heutige Tanz noch keine endgültige Lösung für seine ihn mitbestimmenden musikalischen Fragen gefunden hat. Einzellösungen weisen zwar praktische Wege,

*) Dieser Beitrag ist als Erweiterung und Ergänzung des Hastingschen Aufsatzes: »Die Verbindung von Tanz und Musik« angelegt (siehe »Die Musik« XXIII/10).

aber eine auf breiterer Grundlage schwingende, eine dem neuen Tanz adäquate Musik ist noch nicht geschaffen. Und nur dann wird diese entstehen, wenn dahinter der Wille zum tanzmusikalischen Kunstwerk steht. Und dieser Wille vermag sich nur dann durchzusetzen, wenn er getragen ist von Erkenntnissen, die vermöge ihrer Eindeutigkeit fordern und praktische Lösungen geradezu erzwingen. Eine neue Tanzmusik hat ihre Voraussetzung in der Bindung der beiden Künste, in dem Sinn, daß im Idealfall die Lösung voneinander nicht mehr möglich ist, oder immer, daß das eine vom anderen ergänzend oder mitbestimmend gefordert wird.

Wenn es auch im Anfang oft schien, daß der neue Tanz jede Musik an seiner Seite ablehnte, so beweisen doch die Werke der Größten erneut jenen Willen zur Bindung. Bindung heißt nicht Verknotung, und die Zeiten sind vorbei, wo der Tänzer eine beliebige Musik, bearbeitet und verarbeitet, mit seinen Vorstellungen verknüpfte. Die anfängliche Ablehnung geschah mit Recht, denn der Wille zur Bindung war von seiten der Musiker nicht vorhanden. Ich möchte nicht mißverstanden werden mit der Behauptung, daß eine zu einseitige Selbständigkeit der Tonkunst Schuld hat an der abseitigen und zum Teil feindlichen Haltung der Schwesterkunst gegenüber. Ohne dem Existenzrecht des selbständigen Musikkunstwerks Abbruch tun zu wollen und ohne mit einem verwaschenen Ideal des Gesamtkunstwerks zu liebäugeln, scheint mir die Abkehr von der sie am meisten befruchtenden Tanzkunst nicht immer zum Vorteil der Tonkunst geschehen zu sein. Das Gefühl für jene Dinge, die beide Künste so eng aneinanderkettet, war, und ist es zum Teil heute noch, verloren. Die Entwicklung der Tonkunst, wie wir sie im Abendland verfolgen können, mußte dazu führen. Die Bändigung der freien Materie durch Gesetze, die Verwechslung von stets sich wandelnd äußernder Gesetzmäßigkeit mit dem für alle Zeiten starren Gesetz, bis zum Hanslickschen Ideal der »tönend bewegten Form« bedeutet gerade in diesem letzten Fall eine völlige Entäußerung seelischer Inhalte und damit das Verleugnen jener Urgründe, die Musik überhaupt gebaren.

Wir wollen untersuchen, wo die beiderseitigen Bindungsmomente zu suchen sind und auf welcher Basis eine neue Tanzmusik ihren Weg gehen wird.

»Tanz und Musik vermögen beide unmittelbar die Seelenregungen des Menschenherzens darzustellen und zu übertragen. Andere Künste sind dazu nicht imstande, sie benötigen einen langen und verwickelten Umweg über das Wort. — — In Musik und Tanz ist seelische Bewegtheit in ihrer ganzen Kraft ausgebreitet, frei entsteht sie und ballt sich im Spiel der Spannungen und Lösungen.« (Wolfgang Graeser, »Körpersinn«.) Diese Sätze beweisen, elementar gesehen, die Gleichheit beider Künste. Indem beide zu den ursprünglichsten menschlichen Äußerungen gehören und beide ihre im Urgrund gleichen Inhalte in vieldeutiger Form entäußern, tritt ihre innige Zusammengehörigkeit klar zutage.

Die neue Wandlung im Tanz, der sogenannte *neue Tanz* trifft nun in eine Zeit, wo innerhalb der Musik die Umwertung aller Werte Chaos, Hilflosigkeit, Gewolltes und Experimentiertes, Positives und Negatives zutage fördert. Belebung alter Formen, ein in unnatürlicher Geschwindigkeit sich wandelndes Klangempfinden, Aufstellung neuer Formprinzipien, müssen jeden Versuch der Bindung von seiten des Tanzes, der außerdem noch um eigene Wege ringt, an dem Zuviel von neuen Ideen scheitern lassen. Kein Wunder also, daß er aus einem natürlichen Selbsterhaltungstrieb heraus den ganzen Ballast von alter und neuer Musik von sich abwirft und sich auf jenes Element besinnt, das beide Künste natürlich bestimmt: den Rhythmus.

Indem der Menschenkörper aus dem natürlichen Atem und dem natürlichen Lebensrhythmus Spannungsformen erzeugt und sie mit einer tonlich-rhythmischen Äußerung verbindet, ist der erste und entscheidende Schritt der Bindung getan. Mögen die Resultate primitiv anmuten und zunächst keinen anderen Zweck verfolgen, als den sichtbaren Tanzrhythmus hörbar, und damit leichter empfänglich zu machen, so ist eines geschehen: die Entäußerung der naturhaft gegebenen Gleichzeitigkeit optischer und akustischer Visionen des Menschen auf Grund seelischer Inhalte. Der Schritt zur weiteren Bindung ist nun nicht mehr weit, denn der natürliche Lebensrhythmus erzeugt spontan die Körperbewegung — die tänzerische Geste — und die Tonbewegung, die Gesangsmelodie. Beide gehören als Emanation des Rhythmischen zusammen, und der weitere Schritt der durch die Körperbewegung geborenen Gesangsmelodie bedeutet bereits eine gesteigerte Bindung des tänzerischen an das musikalische und gleichzeitig den entscheidenden Weg zum tanzmusikalischen Kunstwerk. Diesen beiden wichtigsten Elementen: dem Rhythmus und der Körper-Tonbewegung stellt sich nun innerhalb des Kunstwerks ein drittes zur Seite: die Einheit des tänzerischen Raums und des Klangs oder musikalischen Raums. Beide gehören nicht zu den elementarsten menschlichen Äußerungen und treten dann ein, wenn tänzerisches Thema und musikalisches Thema den gemeinsamen Weg der Gestaltung, der Komposition antreten.

Paul Bekker ist in seiner Schrift »Von den Naturreichen des Klanges« meines Wissens der erste, der von einer raumwirkenden und raumschaffenden Kraft der Harmonie spricht. Es läge nahe, die von Bekker genannte »Raumwirkung« mit der tänzerischen Raumwirkung zu identifizieren und damit den dritten Bindepunkt gefunden zu haben. Allein aus folgenden Gründen geht dieser »musikalische Raum« keine Einheit mit dem tänzerischen Raum ein. Harmonie ist zum größten Teil die Voraussetzung aller abendländischen musikalischen Kunst, und sehen wir in jeder Musik eine fortschreitende Bewegung, so bedeutet das im Fall der harmonischen Musik eine Fortbewegung von ganzen Klangkomplexen. Der Grundklang bildet den Ausgangspunkt, und die Bewegung geht über verwandten und Konflikte erregenden, Spannung

und Lösung erzeugenden Klängen zum Grundklang zurück. Dieser Vorgang findet seine sinnfällige Formel in der musikalischen Kadenz und hat seine Voraussetzungen nicht im Urmusikalischen. Die Melodie spielt bei dieser Harmoniebewegung nicht immer eine durchaus primäre Rolle, sondern ist oft Ergebnis dieser Bewegung. Inwieweit nun die klassische Musik aus natürlichem Instinkt heraus immer wieder das Urmelodische durchleuchten läßt, interessiert an dieser Stelle nicht, und ohne, daß mit diesen Betrachtungen irgend etwas Herabsetzendes gemeint sei, besteht die Tatsache, daß die Struktur der klassischen Melodie immer den Akkord im Hintergrund spüren läßt. Ich habe in zahlreichen Versuchen die Erfahrungen gemacht, wie wenig die »Akkordmelodie« als Grundlage einer neuen Tanzmusik brauchbar ist, und daß der begabte Tänzer, auf der Suche nach seiner eigenen »Körpermelodie«, fast immer instinktiv zur reinen Gesangsmelodik kommt, d. h. zu einer Melodik, die meistens gar nicht und wenn, dann nur zufällig den Akkord als Entstehungsgrund hat. Sie führt gänzlich zwanglos zu der ihr und dem Tanz eigentümlichen Klang- oder Raumgestaltung, einer Gestaltung und einer Wirkung, deren die klassische Harmonie nur im begrenzten Maß fähig ist. Denn, indem die Harmonie sich immer auf die Kadenz bezieht, ist das durch sie geschaffene Raumempfinden nicht labil wie beim Tanz, sondern stabil und umgrenzt.

Und hier trifft sich bereits geklärtes neues Musikempfinden mit inneren Forderungen des neuen Tanzes. Tänzerische Raumgestaltung, eine Kunstäußerung, die imaginär und irreal ist, muß von einer ihr adäquaten Musik eine gleichwirksame Raumwirkung fordern. Es ist kein Zufall, daß das neue musikalische Klangempfinden diese Forderung, wenn auch noch nicht gänzlich erfüllt, ihr aber doch entgegenkommt. Denn als erstes hat sich in der neuen Musik die Loslösung von dem durch die Harmonielehre geschaffenen real umgrenzten Klangempfinden vollzogen, und an seine Stelle ist ein Klangempfinden getreten, das in derselben Weise wie der Tanz ein nicht real umgrenztes Raumempfinden auslöst.

Diese Betrachtungen machen eine Wandlung des musikalischen Unterrichts an Tanzschulen notwendig. Es kann für den Tänzer nicht von entscheidendem Nutzen sein, Harmonielehre zu studieren. Sie soll als Basis der für den Tänzer notwendigen Improvisationsfähigkeiten dienen. Warum die damit erzielten Resultate dürftig ausfallen müssen, glaube ich genügend klar gemacht zu haben. Die Fähigkeit, einige gelernte Drei- und Vierklänge zu verbinden, mag dabei erreicht werden, aber das dem Tänzer natürliche Melodiegefühl wird zerbrochen.

Diese Erfahrung hat den Anlaß gegeben, die Pentatonik (Fünftonskala) in den tänzerisch-musikalischen Unterricht einzuführen. Ihr orientalischer Ursprung und Charakter führt natürlich dazu, daß ihre Anwendung zunächst nichts weiter als orientalisch anmutende Melodieformen erzeugt. Das ist

nicht damit gemeint und wird späterhin durch ständige Alterierung und durch den gleichzeitigen Ausbau eines aus ihr resultierenden Klangsystems gänzlich verwischt. Ihr Zweck soll kein anderer sein, als das rein melodische Gefühl zu entwickeln; ihre Anwendung ist ein Hilfsmittel.
Die pentatonische Leiter, die die Terz als typischen Indikator unseres dualen Harmoniesystems nicht besitzt, außerdem keinen Leiteton als Halbtonschritt zum Grundton hat, zwingt, von der harmonischen Bildung gänzlich abzusehen. Die selbständige Harmoniebewegung hört auf zu bestehen, und an ihre Stelle tritt der Klang als drittes Gestaltungselement. Die pentatonische Skala angewandt, erweitert und entwickelt, führt zur primär melodischen Gestaltung und bringt uns in den Bereich des nicht faßbaren und nicht deutbaren Klanges. Und diese letzte Eigenschaft ist für den Tanz von unzweideutigem Vorteil. Der ätherisch-abstrakte und schwebende Charakter dieser Ton- und Klangfolgen löst ein nicht begrenztes Raumempfinden aus, das mit dem tänzerischen Raumempfinden seine natürliche Bindung eingeht.
Eine neue Tanzmusik verlangt absolutes Zurückgreifen auf die natürlichen Äußerungen menschlichen Empfindens. Sie greift zurück auf die gesungene Melodie und auf den natürlichen Rhythmus und, indem sie sich von dort her mit dem Tanz und für den Tanz entwickelt, schafft sie sich, sofern der berufene Künstler dahinter steht, ihre eigenen, naturgegebenen Gesetze. Soweit Form nicht mit Formel und Gesetzmäßigkeit nicht mit starrem Gesetz verwechselt wird, liegt in ihren Gestaltungen das zwar noch sehr junge, aber bedeutungsvolle Leben einer neuen Tanzmusik.
Vergessen wir nicht, daß die klassische Instrumentalmusik ihr Entstehen der Tanzmusik einer Kulturepoche verdankt und daß die Anzahl der Formen Legion war. Inwieweit der Tanz unserer Zeit zu einer ähnlichen Stimulanz fähig ist, ist Frage der weiteren Entwicklung.
Die Möglichkeiten aber sind diese: Wiedergeburt einer Musik durch den Tanz, erzeugt durch Entäußerung gleicher Inhalte, spontane Betätigung des Lebensrhythmus und zurückgreifend auf Urquellen menschlichen Seins, Einheit von Körperbewegung und Gesang und im Kunstwerk das Zusammengreifen und die Entfaltung aller Mittel zu einem gemeinsamen Ziel.

TANZKOMPOSITION UND MUSIK

VON
ADOLF HAVLIK-DRESDEN
(Mitleiter der Palucca-Schule, Dresden)

Von der Wichtigkeit der Pflege einer systematischen Tanzkompositionslehre zu sprechen, ist heute glücklicherweise schon beinahe überflüssig geworden, man besinnt sich nach einem Jahrzehnt des überschwenglichsten Individualismus darauf, daß die künstlerische Form nicht Sache des In-

dividuums und seiner Willkürlichkeit, sondern Sache der Kunst an sich ist — und daß die formalen Gesetze des Tanzes durchaus nicht so vage und unergründlich sind, als man ursprünglich glauben machen wollte.

Wenn in folgendem speziell von einem Problem tanzkompositorischen Schaffens die Rede sein soll, nämlich von der Stellung der Musik in der Tanzkomposition, so geschieht das einesteils deshalb, weil man dieses Problem meist von einem viel zu einseitigen Standpunkt aus zu betrachten pflegte, und dann, weil die Gegenüberstellung von Tanz und Musik auch einen wertvollen Beitrag zur Psychologie beider Künste an sich liefert. Letzteres ist eine Folge der Notwendigkeit, die physiologischen und die psychologischen Beziehungen zwischen Tanz und Musik überhaupt erst einmal zu unterscheiden, um ein geschlossenes Bild bezüglich des Zusammenwirkens beider Künste zu erhalten.

Die physiologischen Beziehungen fußen durchwegs auf der Erkenntnis des künstlerisch-gestaltenden Materials. Den drei Komponenten der Tanzkunst: Körperbewegung, Raumgestaltung und Rhythmus, die drei musikalischen: Melos, Harmonik und Rhythmus, entgegenstellend, erkennen wir im Rhythmus das Element, das beiden Künsten gleicherweise zu eigen ist, und in dem sich beide Künste bedingungslos vereinigen. Bedingungslos — denn die rhythmischen Gesetze in jeder zeitlich gestalteten Kunst sind die gleichen, sie sind objektiv und einzig, wie die Gesetze jeder wahren künstlerischen Form, und nicht abhängig von Kunstgattung und Individuum.

Um diese Gesetze von der Musik, in der sie bereits erkannt sind und uns in ihrer vollkommensten Weise entgegentreten (warum, davon soll später die Rede sein), sinngemäß auf den Tanz übertragen, also im Unterricht neben Körper- und Raumlehre eine klare und umfassende Zeitlehre vermitteln zu können, genügt es aber nicht, daß der Tanzpädagoge allenfalls deren Wie, d. h. ihre äußere Form kennt, und im sogenannten Rhythmikunterricht mit dem Schüler Taktarten, Synkopen, Triolen und ähnliche Dinge arbeitet, sondern es setzt die Erkenntnis der inneren Zwangsläufigkeit, des höheren Ursprungs, kurz des Warum dieser Funktionen voraus. Das Folgende soll sich auf die Angabe einiger diesbezüglicher prinzipieller Hinweise beschränken. Im Gegensatz zum reinen Rhythmikunterricht, in dem der Schüler die kleinsten Formeln, den Takt und das rhythmische Motiv kennenlernen soll, ist es wichtig, in den Kompositionsstunden gerade mit den größten Formen zu beginnen und beispielsweise eine dreigeteilte musikalische oder tänzerische Komposition als einen einzigen großen Dreiertakt darzustellen, um den Sinn für eine großzügige Gestaltung der Gesamtlinie zu erwecken und das von Bewegung zu Bewegung »weiterwursteln« von Anfang an zu verhindern. Das systemgemäß nun folgende Kapitel über die Periode und Phrasierung ist bereits ziemlich schwierig, denn es handelt sich ja nicht nur darum, daß der Schüler die Phrasierung eines Musikstückes richtig erkennt, sondern daß er

nach und nach immer mehr die Art der Aufeinanderfolge gleich oder verschieden langer Perioden, die einen harmonischen Aufbau bewirken, erkennen muß. Doch bietet gerade dieser Abschnitt der Zeitlehre für den Tänzer sowohl als auch für den Musiker eine Fülle interessanten erkenntnis-theoretischen Materials, und zwar infolge der Verdeutlichung, die rhythmische Vorgänge durch Bewegungs- und Raumgestaltung erfahren. — Als nächstkleinere Form nach der Periode oder Phrase folgt nicht gleich der Takt, sondern es gibt noch eine Zwischenstufe; ich nenne sie den »Inneren Rhythmus« und verstehe darunter das Herausgreifen besonders betonter Taktteile innerhalb einer Periode und das durch ihre Isolation entstehende rhythmische Gebilde. Im Tanz sind es die bewegungsmäßigen und in der Musik die melodischen Schwerpunkte, die den »Inneren Rhythmus« bestimmen. Und auch er ist sozusagen ein Prüfstein für den kompositorischen Aufbau, er ist gleichsam der rhythmische Extrakt eines längeren Ablaufs, an seiner Einfachheit und Klarheit wird man die gute, an seiner Verworrenheit die schlechte Zeitformung erkennen.
Außer der Lehre vom Takt und von den Taktarten seien noch das Studium des Tempos, der Pausen und der Polyrhythmik bei Gruppentänzen als wichtige Bestandteile der Zeitlehre erwähnt. Werden im weiteren Verlauf des Tanzkompositionsunterrichts die Funktionen des Körpers und des Raums in den Vordergrund gerückt, so beginnen sich von diesem Moment an die physiologischen Beziehungen zwischen Tanz und Musik aufzulösen, die tänzerische Motivtechnik beispielsweise hat noch durch die rhythmische Motivkomponente eine Beziehung zur musikalischen Motivtechnik, geht aber bereits ihre eigenen Wege in der Verarbeitung von Bewegungs- und Raumkomponente, endlich steht die reine Körper- und die reine Raumlehre ebenso vollständig für sich und mit eigenen Gesetzen da, wie die Melos- und Harmonielehre der Musik.
Nachdem wir in diesen Betrachtungen festgestellt haben, inwieweit Musik und Tanz, vom Standpunkt ihrer physiologischen Beziehungen aus betrachtet, Parallelwirkungen aufweisen, beschäftigt sich die folgende psychologische Gegenüberstellung mit den *Wechselwirkungen* beider Künste und deren tieferer Ursache. Die häufig aufgestellte Forderung: daß die Musik gleichsam Kompromisse schließen müsse, um dem Tanz gerecht zu werden, und umgekehrt, basiert auf der falschen Ansicht, daß nur durch möglichst viel Parallelwirkungen eine Einheit zu erzielen sei, mit der Durchführung dieser Forderung würden sich meiner Ansicht nach beide Künste ihr eigenes Grab graben, denn beide Künste würden damit ihre ursprünglichste Eigenart und somit ihr Bestes verlieren.
Aus welcher Erkenntnis heraus kann man also die sich ergebenden Wechselwirkungen zwischen Tanz und Musik begreifen, und auf Grund welcher Erkenntnis kann man erst der *wahren* künstlerischen Forderung gerecht werden, die Zweiheit Tanz und Musik ohne Kompromisse zur harmonischen Einheit

zu verschmelzen? Aus der Erkenntnis, daß das Medium der musikalischen Idee akustische Schwingungen sind, und daß das Medium der tänzerischen Idee der Mensch selber ist. Also: daß die Musik abstrakt, objektiv und infolgedessen formbetonter, der Tanz gegenständlich, subjektiv und infolgedessen gefühls-(ausdrucks-)betonter ist. Präziser gesprochen: Wenn in der Musik das objektive Formelement weitaus überwiegt, halten sich objektives Form- und subjektives Ausdruckselement im Tanz ungefähr die Waage.

Hier sehen wir u. a. eine Erklärung für die früher aufgestellte Behauptung, daß sich die Gesetze, oder besser *das* Gesetz des Rhythmus am klarsten und vollkommensten in der Musik ausdrückt. Denn: je ungegenständlicher eine Kunst resp. ihr Medium ist, um so reiner vermag sie die »Formen der ewigen Dinge« in sich aufzunehmen, um so vollkommener vermag sie diese durch ihre Formen zu uns sprechen zu lassen. In Hinsicht auf den Tanz und die Tanzkomposition entsteht das Grundprinzip: reine Form der Musik wird nicht immer zur reinen Form des Tanzes, die musikalische *Form* kann sich sublimieren im tänzerischen *Ausdruck*. Um Mißverständnissen vorzubeugen: selbstverständlich ist auch die kleinste musikalische Formel nicht ihres eigenen Ausdrucks bar, aber das *Zustandekommen* tänzerischen und musikalischen Ausdrucks kann eben ganz verschieden sein. Der Ausdruck der Musik gebiert sich aus einer festgelegten Folge einzelner formbetonter Elemente, der Ausdruck des Tanzes kann bereits geschaffen werden durch des Tänzers alleiniges Da-Sein, durch sein persönliches Fluidum, durch seine innere Gespanntheit oder Gelöstheit, durch die Intensität seines Blicks, durch das unmerklichste, nur geahnte Vibrieren seines Körpers, kurz: durch sein menschliches Fühlen. Scheinbar widerspricht diese Tatsache meiner Forderung, den Tänzer zur gesetzmäßigen, nicht individualistisch-willkürlichen Formung zu erziehen, aber nur scheinbar. Denn erst, wenn der Tänzer alles Gesetzmäßige seiner Kunst erkannt und begriffen hat, wird er den Ausgleich begreifen, der sich zwischen subjektivem Ich und objektiver Form, zwischen Erleben und Gestaltung, zwischen Körper und Geist geltend machen muß. Wie sich die zeitweilige Umwertung musikalischer Form in tänzerischen Ausdruck im einzelnen zu gestalten hat, hängt wieder sehr stark von dem Erkennen ab: was bewirkt, abgesehen von Melodie und Harmonik, ausdrucksmäßig und -linear diese und jene Taktart, Phrasierung, Akzentuierung usw.? Und letzte künstlerische Reife erfordert das Erkennen der Umwertungs*möglichkeit*, der Möglichkeit in Hinsicht auf die Tanzkomposition an sich, als auch auf den tänzerisch-musikalischen Zusammenklang.

Außer diesem Prinzip der Umwertung geht noch ein zweites aus der Wesensverschiedenheit von Tanz und Musik hervor: Das Prinzip der aktiven und passiven resp. reaktiven Musikauffassung des Tänzers. Um zunächst zu erklären, was ich hier unter »aktiv« und »passiv« verstehe: ein heftiger fortissimo-Schlag in der Musik kann gleichsam vom Tänzer selbst aktiv, vor-

wärtsstoßend ausgeführt werden, der Tänzer kann aber auch quasi den Schlag empfangen und passiv, rückwärtstaumelnd darauf *reagieren*. Die sich für den Tänzer geltend machende Notwendigkeit des Alternierens aktiver mit passiver Musikauffassung läßt sich vielleicht am leichtesten erklären, wenn man von programmatischer Musik ausgeht. Man stelle sich also beispielsweise einmal Debussys »la sérénade interrompue« getanzt vor. Ob sich nun der Tänzer vom musikalischen Titel beeinflussen läßt oder nicht, auf alle Fälle wird der musikalische Ausdruck nervöser Ungeduld, das Trippeln und Zappeln und dann wieder das Schmachten dem Ausdruck des Tanzes irgendwie ein Gepräge geben. Jetzt erklingt plötzlich gleichsam aus der Ferne das marschartige Thema, eben die »Unterbrechung« der Serenade. Hat der Tänzer von den Intentionen des Komponisten keine Ahnung, so wird er dieser Stelle ziemlich hilflos gegenüberstehen, er wird finden, daß sie Ausdruck, Atmosphäre und kompositorische Linie seines Tanzes jäh und unmotiviert zerreißt — weil er gewohnheitsmäßig auch diese Phase aktiv mitgestalten will. Kennt er jedoch den Titel des Stückes, so wird ihm die Möglichkeit passiver oder reaktiver Gestaltung dieser Stelle sofort klar werden — er braucht die Linie seines Tanzes nicht zu zerreißen, er wird nicht selbst gleichsam zum »Marsch«, sondern bleibt er selbst in seinem Ausdruck und *reagiert* aus seiner Atmosphäre auf diese neue und fremde absolut subjektiv, bis die Musik selbst wieder die alte Linie aufgenommen hat. Dies ist nun ein sehr primitives, beinahe materielles Beispiel; das Diffizile an der ganzen Sache ist, daß wir auch in der absoluten Musik adäquate Fälle haben, aber von viel subtilerer und geistigerer Art. Und wieder finden wir in der Ungegenständlichkeit der Musik die Erklärung für die innere Möglichkeit eines vorübergehenden plötzlichen »Wechsels der Szene«, eines Umbiegens in eine ganz fremde Atmosphäre, in den Ausdruck eines ganz anderen, plötzlich neu hinzutretenden Charakters, und nicht immer sind diese Phasen mit »quasi lontano« oder »visionario« überschrieben. Wohl sind sie es aber für die geistige Einstellung des Tänzers. Denn er besitzt durch die stärkere Gegenständlichkeit seiner Kunst und durch seine Subjektivität diese Möglichkeiten nicht, er kann sich nur progressiv entwickeln, er kann auch den Raum nur eindeutig formen und nicht plötzlich in ein anderes Milieu hineinspringen, und er würde sich in der Tat das geistige Gefüge seiner einzelnen Kompositionen zerreißen, wollte er diese betreffenden Phasen der Musik aktiv »mitnehmen«. Er spürt das auch, wird aber dann in 90 von 100 Fällen die betreffenden Takte der Musik wütend ausmerzen und wieder einen Beweis in ihnen sehen, daß musikalische und tänzerische Intentionen eben doch nicht immer in Einklang zu bringen sind — und weiß nichts um die Möglichkeiten reaktiver Musikauffassung, und daß ihm gerade diese die Gelegenheit zu restloser Auswirkung seiner Persönlichkeit, zu subjektivstem Fühlen und Gestalten gibt und außerdem die inneren Kontrastmittel seiner Komposition um ein neues, wirkungsvolles bereichert.

Wie uns aus der Erkenntnis des Stofflichen beider Künste ihre Beziehungen zueinander allmählich klar werden, kommt uns ebendaher vielleicht eine Ahnung, warum Tanz und Musik seit jeher untrennbare Einheit waren: weil Tanz in seiner wahren Gestalt ebensowenig »Ausdeutung« der Musik ist, wie die Musik etwa unterstützende Begleitung, sondern diese eher eine Transfiguration des Körpers und jene eine Inkarnation der Form bedeutet — und weil durch ein Zusammenwirken solcherart der große Bogen gespannt wird, der seinen Ausgang nimmt in einer uns nur begrifflich vorstellbaren höheren Harmonie und Ordnung, und der einmündet in unser tiefstes menschliches Empfinden.

INSTRUMENTE, DIE WIR VERGESSEN

VON

JUTTA KLAMT-BERLIN

(Leiterin der Jutta Klamt-Schule)

Gemeint ist das kostbarste und in seiner feinen Konstruktion unerreichte Instrument — *unser Körper.* Es wird zwar so viel vom Leib als Instrument gesagt, es wird teils mit Verwunderung, teils sogar mit Unmut von einem überbetonten Interesse für Sport und Körperübungen aller Art gesprochen, man macht der Jugend den Vorwurf, daß sie vieles andere der einseitigen Vorliebe wegen vernachlässige — und doch entspricht, glaube ich, dieses Verlangen, sich körperlich, sportlich zu betätigen, dem natürlichen Drang, sich körperlich zu aktivieren, einen Ausgleich, ein Gegengewicht zu schaffen dem maschinellen und intellektuellen Geschehen unserer Zeit gegenüber. Wir fühlen teils bewußt, teils unbewußt, daß wir den ungeheueren Lebensanforderungen gegenüber versagen, wenn nicht unser Körper Mittler ist. Er ist das Instrument, auf dem wir täglich spielen sollen, unser Leben lang, das unseren *Lebensgesang* in klaren, vollen Tönen erklingen lassen soll.

Welche Aufmerksamkeit schenken wir nun diesem Körperinstrument? Ist alle Pflege und Beachtung, die wir ihm zukommen lassen, nicht meist sehr äußerlicher Natur, beschäftigen wir uns mit seiner inneren Wesensart, mit seinen tausendfältigen Möglichkeiten? Was wissen wir von diesem Instrument außer seiner alleräußersten Form und Struktur? Wir merken ja meistens nicht einmal, daß es aufgehört hat zu tönen, daß es hart und spröde geworden ist, uns nicht mehr gehorcht, wir haben keine innere lebendige Beziehung zu ihm und können darum das in ihm Vorhandene nicht zum Ausdruck bringen. Wir müssen die Anatomie und Physiologie unseres Körpers, seine äußeren und inneren Zusammenhänge nicht nur verstandesgemäß begreifen, wir müssen sie erleben und uns fühlbar machen. Man sollte nicht der einzelnen Bewegung einen so großen, ihr gar nicht zukommenden Wert beimessen,

sondern vielmehr den Hauptwert darauf legen: *Das Prinzip der körperlichen und geistigen Einstellungsmöglichkeiten zu lehren, das zu einer vollkommenen Bewegung führt,* durch die der Mensch dann wieder sein ureigenstes Wesen zum Ausdruck bringen kann. Wir müssen zu unserem Körper in neue, lebendige Beziehung treten, wenn er einmal das, was uns im Tiefsten bewegt, was unserer innersten Notwendigkeit entspricht, nach außen hin übertragen und sichtbar machen soll.

Wenn unser Ziel die Kunstleistung ist, müssen wir das Kunsthandwerk erlernen. Dieses besteht nicht etwa aus einigen mehr oder minder lose zusammenhängenden Übungen, Schritten, Wendungen, sondern aus einer methodischen Arbeit am Körper. Man fürchte nicht, daß planmäßige Arbeit am Körper der künstlerischen Intuition entgegenarbeitet, sie begrenze, schematisiere. Eine Methode darf keine einer zeitlichen Begrenzung unterworfene Angelegenheit sein, sie muß vielmehr ihre innere Gesetzmäßigkeit dadurch beweisen, daß sie bestimmte Dinge zu allen Zeiten bis zur Vollkommenheit ausarbeiten läßt; den zeitlichen Gesetzen ist einzig und allein ihre sichtbare Form unterworfen und darum wandelbar.

Zum *Tanz erziehen* heißt: die gleichwertige Entfaltung von Körperintelligenz, geistigem Bewußtsein und seelischem Schauen auf Grund einer methodischen Lehrweise beim Schüler zu erreichen. Diese Arbeit am Körper muß nicht grobstofflicher, muskulöser Art sein, das aufbauende Prinzip muß im Vordergrund stehen. Ein bloßes Training nützt nichts, man darf nicht in den Fehler verfallen, eine bestimmte Leistung vom Körper erzwingen zu wollen, koste es, was es wolle. Diese Maßnahmen gehören einer vergangenen Epoche an, führen zu einseitigen Leistungssteigerungen und sind vom ernsten Körperbildner einer tieferen Einsicht, einem höheren Ziele zu Liebe, überwunden worden. Einen *Körper bilden* heißt, auf seine Möglichkeiten aufbauen, sich in ihn einzufühlen und dann gemeinsam mit seinem vollen Einverständnis zur Leistung vordringen, die nach der jeweiligen körperlichen Konstitution und geistigen Veranlagung einen anderen Ausdruck, ein anderes Aufgabenfeld haben wird.

Alles, was wir übenderweise unternehmen, muß sich, geleitet durch ständige geistige Kontrolle, wie von selbst ergeben, ohne Gewaltsamkeiten; wo sie in Anwendung treten, ist das geistige Verständnis für den momentanen Körperzustand und seine Grenzen ausgeschaltet. Wir dürfen uns nicht von einem fanatischen Leistungswillen irreführen lassen, wir dürfen nichts erzwingen, wozu die Voraussetzungen im Körperlichen und Geistigen fehlen, das kann nur *Disharmonie — Schwächung* bedeuten. Körperbildung aber ist *Aufbau.* Mit der *Bildung* und Verfeinerung unseres Körpers müssen *zugleich die entsprechenden geistigen Fähigkeiten* entwickelt werden, damit wir auf unserem Körperinstrument das spielen können, was uns Veranlagung, Begabung oder Berufung eingibt.

Ist tänzerische Eignung vorhanden, und dringt man aus einer inneren Notwendigkeit zur künstlerischen Arbeit auf dem Gebiet des Tanzes vor, so ist der schöpferische Gedanke: die Eingebung, die Vision grundlegende Voraussetzung zur Formung eines Kunstwerks. Als Weiterung müssen wir das Lebendigwerden dieser Eingebungen im Körper und ihre Realisierung durch ihn anstreben, um in die dritte Phase einzudringen, in die *Übertragung* dieses zur Form gewordenen schöpferischen Einfalls auf die Außenwelt. Das klingt so einfach und setzt doch so unendlich viel an geistigen Werten und innerer Disziplin voraus, daß sich daraus die kleine Zahl derer erklärt, die bis zur reinen künstlerischen Leistung vordringen.
Alles Fremde, von außen Herkommende, Suggestive müssen wir abschütteln, um in das Ursprüngliche unseres Wesens heimzukehren. Dieser Zustand erst ermöglicht uns die individuelle Formung unserer geistigen Eingebung. Außer unserem vollkommenen Körperinstrument, das nunmehr einem feinen Empfangsorganismus gleicht und jeder Eingebung zu folgen vermag, helfen uns *Vorstellungsgabe* und *Einfühlungsvermögen*, das innerlich Wahrgenommene sichtbar zu machen. Eine andere Möglichkeit, um zur absoluten Klarheit einer inneren Vorstellung zu gelangen, ist die Übertragung einer tänzerisch-thematischen Eingebung auf andere. Die Steigerung der Erlebnisfreudigkeit wird erstens durch intensive Vorstellung mehr objektiver Geschehnisse erreicht, zweitens durch Klarlegung des melodischen Inhalts eines Bewegungsablaufs, drittens durch das rhythmisch-musikalische Element, das uns, außer dem Erstarken des inneren Taktgefühls, Überschauen, Einteilen, Ordnen lehrt. Betrachten wir die tänzerischen Leistungen unserer Zeit, so vermissen wir das wahrhaft künstlerische Niveau. In den meisten Fällen handelt es sich nur um ein Benutzen der rein äußerlichen Mittel einer erlernten Technik; das führt zur bloßen Schaustellung und hat mit künstlerischer Leistung nichts zu tun, denn bloßes Verständnis für künstlerische Dinge schafft kein Kunstwerk, und das stofflich-formal Schöne eines Körpers beweist noch lange nicht seine Eignung zum Tanz.

GEDANKEN ÜBER MUSIK MIT KINDERN UND LAIEN

VON

CARL ORFF-MÜNCHEN

(Leiter der Musikabteilung der Günther-Schule)

Die Musik fängt im Menschen an, und so die Unterweisung. Nicht am Instrument, nicht mit dem ersten Finger oder mit der ersten Lage, oder mit diesem oder jenem Akkord. Das Erste ist die eigene Stille, das Insich-

horchen, das Bereitsein für die Musik, das Hören auf den eigenen Herzschlag und den Atem.
So grundlegend sollte das Hinführen zur Musik beginnen, so allgemein, so umfassend, so von innen heraus, für Kinder wie für die Großen, die einer solchen Anweisung bedürfen. Es sei, um alle Mißverständnisse von vornherein auszuschließen, betont, daß hier von keiner musikalischen Fachbildung gesprochen wird, sondern von den Gegebenheiten und der grundlegenden Stufe, die dem eigentlichen Musikunterricht und aller Musikübung vorausgehen sollte, von der Vorbereitung, dem Weg zur Musik, und der ersten Rodung, die für jeden Menschen, dem Musik etwas bedeuten soll, gleich wichtig ist.
Die Probleme der Laienschulung werden heute allerorten aufgerollt, was schon ein Beweis dafür ist, wie sehr sie im Brennpunkt des Interesses stehen. Es sind alte Erkenntnisse, daß der musikalische Laie durch zuviel Hören und zu wenig Selbstübung verdorben wird, und viele sehen mit Recht einen Schaden darin, wenn für das musikalische Hören und Erleben kein Ausgleich in eigener Betätigung geschaffen wird, und die mehr oder weniger naheliegende nur-kritische Einstellung überkultiviert wird. Andere Zeiten kannten genau den Unterschied von Kunstmusik und Laienmusik. Heute werden sie immer wieder verwechselt. Laienmusik darf nicht mit dilettantisch vorgetragener Kunstmusik identifiziert werden, alles Virtuose scheidet aus, und ganz andere Momente sind die Grundlage dieser Musik. Die Forderung einer eigenen Laienmusik aus den ihr eigenen Gegebenheiten muß Selbstverständlichkeit werden, ebenso wie die Forderung nach einer musikalischen Erziehung des Laien, die von andern Ausgangspunkten zu andern Zielen strebt als alle Kunstmusik und die eine Rivalität auf diesem Gebiet vollkommen ausschließt.
Die Musikanweisung beim Kind beginnt nicht in der Musikstunde, die Spielstunde ist der Ausgangspunkt. Man soll nicht an die Musik herangehen, die Musik soll sich einstellen. Das Wichtige ist, das Kind aus sich selbst heraus spielen zu lassen und alles Störende fern zu halten; Wort und Ton müssen zugleich aus dem rhythmischen Spiel improvisatorisch entstehen. »Die Musik, und vor allem die Melodie, ist dem jüngeren Kinde ein wesentlicher Ausdruck seines personalen Lebens und als elementare und früh auftretende Äußerung seines Lebensgefühls eng mit dem Wort, der Gebärde und der rhythmischen Bewegung, mit dem Tanz und dem Spiel zu einer sensomotorischen Einheit verknüpft.« (Fritz Brehmer*).
Es bedarf bei Kindern keiner Aufforderung, von selbst greifen sie nach primitiven Instrumenten; Händeklatschen und Stampfen sind Selbstverständlichkeiten; Stäbe, Rasseln, Holzschachteln usw. werden als Trommeln verwendet, besonders wenn sie ihnen vom Lehrer unauffällig in die Hände ge-

*) *Fritz Brehmer:* Melodieauffassung und melodische Begabung des Kindes.

spielt werden. Gerade die primitivsten Tonwerkzeuge entsprechen der Psyche des Kindes und sind am Anfang die sinnvollsten und besten. Spielarten und Nuancen, der Sinn für laut und leise, hoch und tief, hell und dumpf entwickeln sich überraschend schnell. Durch die Bewegung aus dem Körper heraus wird eine rhythmische Ordnung erzielt (Gehen, Laufen, Springen usw.), durch die Atmung, durch Sprechen und Summen entstehen die primitiven Faktoren der Melodiebildung. Sind wir bis dahin durchgedrungen, daß eine Melodiebildung entsteht, so werde das ganz simple Melodieinstrument (klingende Stäbe, erst Holz und später Stahl) dem Kind nicht mehr vorenthalten. Nach meinen Versuchen eignet sich das Xylophon in vorzüglicher Weise als primitives Anfangsinstrument für Kinder, wohlgemerkt nicht das Orchesterxylophon, sondern das von Maendler-München nach eignen Angaben gebaute. Diese kleinen Xylophone, mit Gummischlägeln geschlagen, geben einen naturhaft weichen, beruhigenden Klang, und ihr Vorteil ist, daß sie rhythmisch ebenso wie melodisch verwendet werden können, d. h. daß logisch das Melodische auf dem Rhythmischen entsteht. Daß wir hier nicht mit der Dur-Skala und dem Dreiklang beginnen, dürfte klar sein, immer soll das eigene Finden und Erfinden, das Spiel mit den Tönen das Wichtigste sein, und die Wahl der Instrumente, die dieses befürworten, ist entscheidend. Dieser Weg, logisch geführt, führt schließlich zur Gesangsimprovisation, die allmählich durch die Blockflöte ergänzt werden kann, später dann auch noch durch die Fidel. Es entsteht so ein kleines Ensemble *aus* dem Spiel *für* das Spiel. Wie von selbst finden die Kinder Melodien, d. h. es werden letzten Endes immer Varianten einiger weniger sein, Wendungen, die gern wiederkehren, die dem Kinde besonders nahe liegen. An solchen selbstgefundenen Folgen finden die Kinder Gefallen und wiederholen sie; in der Wiederholung schleifen sich die Melodien immer einprägsamer ab, bis das, was eins oder mehrere gefunden haben, bald alle singen oder spielen. So machen die Kinder Musik, ohne es bewußt gewollt zu haben, und unmerkbar stehen sie schon mitten im Musizieren. Es sind Melodiespiele entstanden, aus dem Spiel zur Bewegung, und die Kinder studieren sich selbst Melodien und Worte ein (beides eigentlich untrennbar beim Kinde), ohne sich einer besonderen Tat bewußt zu sein: die Grundbedingung zur Erweckung schöpferischen Tuns. Meist kommt dann vom Kinde selbst die Anregung, so etwas aufzuschreiben; genau wie es Geschehen malt oder aufschreibt und an seinen primitiven Zeichnungen Freude hat, will es nun auch die Musik aufzeichnen. Hier setzt ganz sachte Notenlernen und alles das, was dazu gehört, ein. Es sollte nun bei diesen ersten Aufzeichnungsversuchen darauf gesehen werden, daß nicht Musik allein geschrieben wird, sondern Worte und Bilder genau so ihr Recht finden, damit die Einheit der Empfindungswelt gewahrt bleibt und nicht vorzeitig durch die Notation abstrakte Musik gezüchtet wird.

Auf der so gewonnenen Basis der Notenkenntnis kann dann auch allmählich

die Anwendung der Kenntnis im Notenlesen und damit das Spielen fremder Musik und die Einführung in diese Welt einsetzen. Vor allem sollte aber auch hier darauf gesehen werden, daß nur Instrumente verwendet werden, die das Kind selbst spielen, d. h. von seinen Gegebenheiten aus bewältigen kann. Bei dem Ensemblespiel sei vor allem das helfende Klavier vermieden. Die Einheit des Selbstgefundenen und Selbsttätigen sollte in Entstehung, wie Wiederholung und Fixierung ebenso wie bei der Wiedergabe stets voll gewahrt sein.

»Wie Wort und Ton eine Einheit bilden, so auch alle Strophen eines Liedes. Wird ein Lied begonnen, so muß es auch durch alle Strophen hindurch gesungen werden. Unterbrechungen nach der ersten Strophe, Fragen des Versuchsleiters werden vom jüngeren Kinde oft ignoriert; es wird auch kein Einschnitt, kaum eine Atempause nach einer Strophe gemacht. Erst recht muß eine Strophe ohne Unterbrechung zu Ende gesungen werden.

Zu der Einheit von Wort und Weise kommt beim kleinen Kinde, wie schon betont wurde, noch die rhythmische Bewegung, das Spiel, der Reigen, überhaupt der körperliche Ausdruck. So fällt mit der melodischen und sprachlichen Gestaltung die motorische zusammen und verbindet sich damit zu einem einheitlichen Ganzen. (Die gleiche Einheit des Sensomotorischen findet sich ja auch in den Gesängen und Tänzen primitiver Völker und auch hier werden die einzelnen Elemente nicht leicht isoliert.)« (Fritz Brehmer.)

*

In eine ganz andere Welt führt uns das Erarbeiten musikalischer Grundlagen mit Laien. Hier liegen viel größere Schwierigkeiten vor, der Unterricht ist komplizierter als beim unverbildeten Kind, denn unverbildeten Laien begegnen wir selten; sie sind zum mindesten schon durch das einseitige Musikhören verbildet, vom »Was hören« ganz zu schweigen.

Selbstverständlich können wir auch beim Erwachsenen beim Spiel und zwar beim Spiel aus der Bewegung beginnen; jedenfalls ist der bei den meisten noch wache Spieltrieb ein Hauptangelpunkt, der nutzbar gemacht werden sollte, der allerdings nur wieder durch ein primitives Instrumentarium: Rasseln, Trommeln, Pauken, Stabspiele (Xylophon, Glockenspiel), Blockflöten usw., zur Auslösung gebracht werden kann. Musikalische Laienerziehung aus der Bewegung, aus dem Körper heraus, hat mancher andern Musikerziehungsweise das voraus, daß der Schüler mit größerer Unbefangenheit und unbewußter an die musikalischen Elemente, die er als solche erst gar nicht empfindet, herangeht bzw. herangeführt werden kann. Das rhythmische Orchester, das im Menschen so natürlich mit Stampfen und Händeklatschen, Rasseln und Schlagen beginnt, läßt anfänglich keine Parallelen mit dem aufkommen, was er sonst unter Musik oder Musizieren versteht. Auch klanglich kommt er meistens in ein völliges Neuland und

läßt bei dieser Art von Musik alle alten Begriffe und Formeln und Maßstäbe und damit auch Hemmungen fallen.

Das Spiel beginnt, symbolisch gesagt, wie beim Kleinkind, beim »Sandhaufen«! Sei nun der »Sandhaufen« zufällig ein Xylophon oder Glocken- oder Gongspiel, das ist ganz gleich; aus dem Spieltrieb erwächst die geduldige Tätigkeit, damit die Übung und aus dieser die Leistung. An diesen Instrumenten gibt es nicht nur die gestellte Aufgabe und das vorgesteckte Ziel, sondern aus eignem Antrieb ein Weiterarbeiten; das neue Erfinden, Entdecken ist hier das Entscheidende, nicht das Nachahmen oder Reproduzieren.

Eine weitere Stufe, schon direkt der Musik zugewandt, ist die Dirigierübung und das Dirigieren, es ist für alles weitere das A und O. Wieder gehen wir vom Körperlichen aus, von der körperlichen Darstellung der Musik, die vom Menschen selbst getragen ist und wird. Bei diesen Übungen wird jeder kleinste Betrug zuschanden, hier sieht man am klarsten, wie weit die Vorstellung, die Phantasie, die Persönlichkeit und später die Gestaltungskraft reicht.

Der Sinn der Dirigierübung ist erstens: selbst körperlich Musik zu empfinden: somit dem Tanz und aller Bewegungssprache verwandt. Zweitens: das Bindend-Verbindende, ähnlich wie im Wort und in der Gebärde, das, was im Vorsänger, Vortänzer als Führertum lebendig wird und sich äußern kann. Das Dirigieren weckt die Musik im anderen, führt die Gemeinschaft und gestaltet ihr Tun.

Und diese Fähigkeiten und Eigenschaften erst charakterisieren den Musiker. Wer führen kann, wird auch folgen können, obwohl selbstverständlich hier auf die verschiedenen Veranlagungen der Menschen Rücksicht zu nehmen ist. Nicht Finger, Hand oder Arm, der ganze Körper als Totalität muß in das Dirigieren, wie auch in die Spieltechnik der Instrumente einbezogen werden. Die Spielhaltung und damit die restlose Verbundenheit mit dem Instrument ist das Entscheidende. Die verhältnismäßig leichte Spielbarkeit der primitiven Instrumente soll zu einem Höchstmaß an Einfühlung, bis zum Vergessen des Instruments, bis zum Einswerden mit dem Klang, führen.

Hier auch erst Musikmachen, danach die Schrift und die Aufzeichnung der eignen Musik, danach erst die Deutung fremder!*)

*

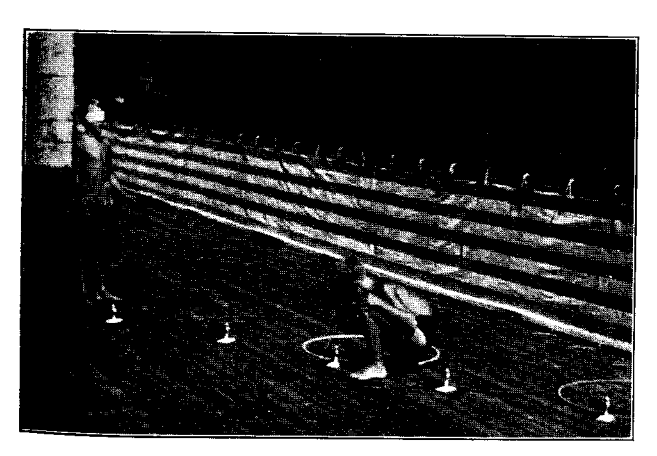
Zum Schluß noch einige Worte über primitive Musik im allgemeinen, die ja heute leider schon wieder allzusehr Schlagwort geworden ist.

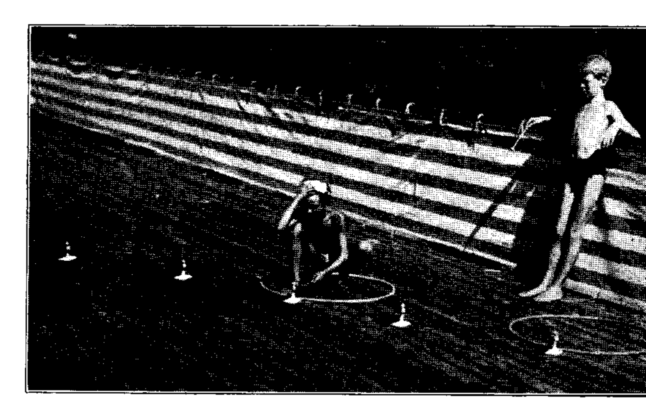
Wir müssen uns vor allem vergegenwärtigen, daß wir nur das verstehen können, was latent in uns ruht bzw. unbewußt in uns bereitliegt. Wenn also heute primitive Musik Boden in uns findet, beweist das nicht eine neue Mode, sondern eine Bereitschaft in uns dafür, die von geschickter Hand

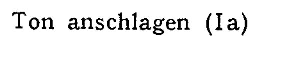
*) Derartige Studien finden sich in: Carl Orff, Schulwerk; Verlag Schott, Mainz.



Mary Wigman
»Todesruf«







Ton anschlagen (Ia)

Angeschlagenen Ton suchen (Ib)

Bilder aus dem Montessori „Haus der Kinder"
Schule Hellerau-Laxenburg

»Magische Suite« von Prokofieff
Tanzgruppe Hellerau-Laxenburg, Leitung Rosalie Chladek



Foto Ufa

Jutta Klamt-Schule

(Aus dem farbigen Ufaton-Kulturfilm „Rhythmus und Tanz“)

vielleicht zur Mode gemacht wird, was ja aber nichts zum Eigentlichen zu sagen hat.

Die Zeit der Schallplatte macht es uns zum erstenmal möglich, die Musik aller Kulturen, primitiver und Hochkulturen, zum Vergleich vor uns erstehen zu lassen. Wir finden in vielem gemeinsame Basis, wir finden verwandte Züge; besonders die primitive Musik spricht uns an und ist heute für die europäische von besonderer Bedeutung geworden. Selbst der Schallplatte wäre es vor einem halben Jahrhundert nicht möglich gewesen, das Verständnis für die primitive Musik zu erwecken.

Aller heutigen Vergleichsmöglichkeit und aller dadurch erzogenen Anpassungsfähigkeit wäre es nicht möglich, Kopie echt und Nachbildung oder Reproduktion fremdrassiger Musik wesensnah zu machen, so wie wir sie heute empfinden. Und wenn wir wieder selbst primitive Musik machen, so kann dies immer nur ein Ausdruck der in uns noch oder wieder lebendig gewordenen Primitivität sein, des in uns wieder erwachenden »Ursprünglichen«, das sich auch in der wiedererwachenden Körperfreude äußert und äußern will. Unsere primitive Musik ist insofern »Musik der Kindheit«, Musik des Laien. Nicht in Übersee sind ihre Ahnen zu suchen, sondern im Kind in uns. Wir entdecken neue Formen, neue Möglichkeiten in der körperlichen Musik und damit eine neue Geistigkeit.

IMPROVISATION

VON

CHARLOTTE PFEFFER-BERLIN

(Staatl. akad. Hochschule für Musik, Berlin)

Improvisation ist im höchsten Maße Bewegung. Nur aus einer bewegten, durch inneres Schauen, inneres Hören in Spannung versetzten Phantasie kann Improvisation geboren werden. Schnellste Aufeinanderfolge der Bilder, Klänge, Bewegungen in der Vorstellung, schnellste Reaktionsfähigkeit des Körpers in der Ausführung sind Vorbedingungen für jede Art der Improvisation. Der Weg, auf dem die einzelnen Teilvorgänge ablaufen, vom Gehirn angefangen bis zur gestalteten Zeichnung, Musik oder Bewegung, ist sehr kompliziert und muß in kürzester Frist zurückgelegt werden, ohne Zeitverlust, ohne Hemmung. Sobald die Phantasie schwerflüssig ist wie erkaltender Tischlerleim, sobald der dienstbare Muskel nicht mit Gedankenschnelle, sondern im Zeitlupentempo die Impulse der Nerven aufnimmt, da »kann sich kein Gebild gestalten«, wenigstens nicht im Sinne einer Improvisation.

Aber es gibt verschiedene Arten der Improvisation.

Wir alle kennen den Redner, der improvisierend vom Hundertsten ins Tausendste kommt; den Musiker, mit dessen formlosem Tonschwall wir nichts anzufangen wissen; den Tänzer (oder wohl meist die Tänzerin), die zu irgendeiner Musik improvisierend tanzt und dabei geschickt ihre eingelernten Bewegungen zu einem Mosaik zusammensetzt, das zu der Musik einigermaßen zu passen scheint. Das alles nennt sich »Improvisation« und ist auch welche, aber wild gewachsene, die saure Früchte trägt.
Worin besteht nun der Unterschied zwischen einer vollwertigen Leistung, der die Bezeichnung Improvisation als Lob- und Ehrenname gebührt, und einer minderwertigen Leistung, zu deren Entschuldigung verlegen lächelnd gesagt werden muß: es war ja nur eine Improvisation!
Das Gebiet, auf dem die Improvisation von alters her anerkannt und zur Höchstleistung entwickelt wurde, ist die Musik. Die Musikgeschichte ist reich an Beispielen dafür, daß die berühmtesten Musiker sich etwas darauf zugute taten, glänzende Improvisatoren zu sein. Formen und Stilbesonderheiten sind solcher Improvisationskunst zuliebe entstanden. Wir dürfen wohl mit Recht annehmen, daß alle Proben von Kunstfertigkeit auf diesem Gebiet früher wirklich *Kunst* und *fertig* gewesen sind, d. h. daß sie nicht nur aus einer reichbewegten künstlerischen Phantasie, sondern auch aus einem großen Gestaltungsvermögen herausgewachsen waren, so daß sie in der Tat als geschlossene, fertige Leistungen bewundert werden durften. Also nicht nur die Bewegtheit der Phantasie, nicht nur die Beweglichkeit des ausführenden Körpers sind vonnöten bei einer hochwertigen Improvisation, sondern auch eine hohe geistige Formkraft, die die Gesetze des Materials kennt und danach die Gestaltung vornehmen muß.
Formlosigkeit als Resultat undisziplinierten Improvisierens ist verhängnisvoll. Sind uns nicht schon Sänger begegnet, die uns vertraulich sagten: manchmal gelingt mir der hohe Ton, manchmal nicht; wenn ich in Stimmung bin, gelingt er meistens. Oder Schauspieler, die beim Studium einer neuen Rolle sagten: das Spiel ergibt sich von selbst, wenn ich in Stimmung komme; auf den Proben kann ich nicht spielen, aber abends vor dem Publikum! Sie alle sind Improvisatoren, denen vielleicht ein coup de génie gelingt, wenn sie in der Ekstase sind, die sich aber nicht auf ihre künstlerische Formkraft verlassen können wie ein Sebastian Bach, der sich an irgendeine Orgel setzte und eine wundervolle Fuge improvisierte. Eine Leistung nur auf dem schwankenden Boden einer Gemütsbewegung aufbauen wollen! Eine Einmaligkeit unter Umständen nie wieder rekonstruieren können und wollen, eine einmal erreichte Höhe nie wieder bewußt erklimmen können! Ob nicht daraus eine Enttäuschung entstehen könnte beim Künstler ebenso wie bei dem Publikum, das mit vollem Recht an jedem Abend den herrlichen hohen Ton des Sängers, das hinreißende Spiel des Schauspielers fordert und sich nicht mit einem Surrogat zufrieden gibt. Und doch wissen wir alle, daß die »Stimmung« nicht auf Anruf

kommt, ja daß manch einer mit Alkohol nachhilft, um aus der trägen Phantasie, dem schweren Körper Funken scheinbaren Genies zu schlagen.
Aber es gibt ungeahnte und unbeabsichtigte Augenblicksleistungen, die zweifellos Höhepunkte des Lebens bedeuten und die Entwicklung eines Menschen wohltuend beeinflussen können. Wundervoll ist es, wenn dem improvisierenden Kind im Zeichenunterricht ein ausdrucksvolles Farben- und Formenspiel aus den unbewußt schaffenden kleinen Händen geflossen ist, wenn der Künstler »sich selbst übertroffen« hat, d. h. wenn er in einer glücklichen Stunde über seinen eigenen Leistungsdurchschnitt herausgehoben worden ist. Hier wie dort waren dunkle, aus der Vibration des tiefsten Seins heraufgedrungene schaffende Kräfte am Werk, die aber nicht alltäglich sind und wie Heinzelmännchen nun immer treulich aufs neue die Arbeit übernehmen, die Geist und Körper des Lehrlings nicht mit Zuverlässigkeit leisten kann.
Die moderne Erziehung hat den Gedanken des Improvisierens in mancher Hinsicht wieder aufgegriffen. Die Phantasiebetontheit dieses Gebiets steht in wohltätigem Gegensatz zu dem früher so ausschließlich geschätzten Intellektualismus; jedoch soll unkontrollierbare Gefühlsseligkeit und allzu rauschhafte Spontanität sofort durch die Notwendigkeit geistiger Kontrolle korrigiert werden. Und das gerade ist das Erzieherische an der Improvisation, ist der Faktor, der diesen wieder zurückeroberten Zweig künstlerischer Betätigung so überaus wertvoll macht. Je näher auf irgendeinem Gebiet künstlerischer Erziehung — sei es Musik, Tanz, bildende oder darstellende Kunst — die Gefahr liegt, durch ekstatische Improvisation in eine vom formenden Geist nicht mehr gesteuerte Produktivität zu verfallen, wenn es »mit einem durchgeht«, um so dringender sollte man die allzu verschwenderisch gelockerten Zügel wieder straffer ziehen durch Einschaltung des disziplinierenden Bewußtseins und des gestaltenden Willens. Gewiß ist solches »Durchgehen« zeitweilig nützlich und notwendig, um die Freude des Mitgerissenwerdens zu erleben. Singendes Improvisieren einer Zweistimmigkeit z. B. kann zu einem eigenartigen und hinreißenden Erlebnis werden, kann klangliche und rhythmische Bewegungen auslösen, die noch kein Komponist geschrieben hat. Singende Improvisation eines Einzelnen mit gleichzeitiger Körperbewegung kann wundervoll sein, kann dem Ausführenden unbeschreibliche Freude, den Zuschauenden ungeahnte künstlerische Eindrücke bereiten. Bei diesen beiden Arten des Improvisierens fehlt fast stets vollkommen das bewußte Formen, da Stimme und Körper ohne Dazwischentreten stofflicher Hindernisse den Impulsen der Phantasie gehorchen. Anders ist es mit dem Improvisieren auf Instrumenten, mit Farbenmaterial oder einer festen Materie. Die gestaltende Hand muß bewußt geführt werden, sonst entstehen Gebilde, denen das fehlt, was allein als »Werk« bezeichnet werden kann: die den Materialgesetzen entsprechende Form.

Auf allen Gebieten künstlerischer Erziehung begegnen uns Menschen, denen die Fähigkeit zum Improvisieren abgeht. Die Gründe dafür können mannigfacher Art sein; immer aber werden wir feststellen können, daß die Fähigkeit zum Bewegtwerden mangelhaft ist. Sei es, daß die Phantasie in träger Schwere keine Bilder zu schaffen bereit ist; sei es, daß die Phantasie wohl in Schwingung gerät, aber Hemmungen der Schüchternheit usw. es verhindern, daß das Geschaute oder Gehörte seine Verwirklichung erlebt; sei es, daß die Schwerbeweglichkeit eines ungelenken Körpers im Kampf liegt mit der notwendigen Bewegungstechnik. Der Grad der Fähigkeit zum Improvisieren sowie die Art ihrer Ausführung lassen tiefste Blicke in die Psyche eines Menschen tun. Abseits von allem Angelernten, frei von jeder Schablone, ungefesselt vom Herkömmlichen, kann sich hier eine Individualität zeigen und entfalten. Und dem entgegen: denkfaul an traditionelle Schablone sich haltend, unpersönlich im ausgetretenen Gleis rollend, zeigen sich in der Improvisation die unproduktiven Menschen. Immer sind es feinste Schwingungen des geistig-seelischen sowie des leiblichen Menschen, die einer Improvisation zu Form und Inhalt verhelfen. Grobe Impulse aber bedienen sich grober Mittel und zeugen grobe Ware.

So ist also dieses Gebiet unserer Kunsterziehung mit Recht erneut in den Mittelpunkt des Interesses gerückt. Aufgabe aller Kunsterzieher ist es, seine aufbauenden Werte zu erforschen und nutzbar zu machen.

WELCHE ROLLE KANN DIE KÖRPERBEWEGUNG IN DER MUSIKALISCHEN ERZIEHUNG SPIELEN?

VON

HILDA SENFF-DÜSSELDORF

(Schule für Gymnastik und Musik)

In einem in der Zeitschrift »Die Form« erschienenen Artikel über die *Bildung* äußert sich Walter Riezler folgendermaßen:

»Wir müssen stets um eine Gestaltung der Schule bemüht sein, die die lebendigen Kräfte freimacht, denn nur aus diesen können neue Bindungen entstehen, die der Menschheit zum Heil gereichen. Diese lebendigen Kräfte aber waren immer und werden immer sein, *Natur* und *Geist*. Dem »Geist« zu dienen hat die Schule stets versucht. Wie sie auch der »Natur« dienen kann, hat mit manchen andern auch Kerschensteiner gezeigt. Wenn er an die Stelle der alten Lernschule die Arbeitsschule setzen wollte und der Ausbildung des gewerblichen Nachwuchses besondere Sorgfalt widmete, so meinte er da-

mit nicht das Handwerk als letztes Ziel, sondern etwas viel Allgemeineres: Die Arbeit an einem Naturstoff als unmittelbare Betätigung des Menschen, der damit seine Naturverbundenheit erhält oder wiedergewinnt — also die Erziehung zur „*Tat*", so wie Goethe dieses Wort verstanden hat.«

Was hier über die Arbeitsschule und den Werkunterricht gesagt wird, ist so einleuchtend und treffend, daß ich eine Parallele zum Musikunterricht ziehen will und zu den hier heute zur Erörterung stehenden Fragen: *Welche Rolle kann die Körperbewegung in der musikalischen Erziehung spielen? Kann sie lebendige Kräfte freimachen, aus denen für den Musizierenden neue Bindungen entstehen, und die der Menschheit zum Heil gereichen?* Wurde und wird nicht auch heute noch im Musikunterricht versucht, dem »Geist«, der »Kunst« zu dienen? Wie aber kann im Musikunterricht der »Natur« gedient werden? Was vermag die Natur der Musik zu geben? Ist nicht eben die Bewegung das naturhafte Moment, aus dem alle Musik geboren wird? Wenn wir Gymnastiker die naturverbundene Körperbewegung zum Ausgangspunkt auch der Musikerziehung machen möchten, so erhoffen wir von dieser Körpererziehung mehr als eine Befähigung der Menschen, »rhythmischer« zu spielen (was in den Köpfen der meisten soviel bedeutet, als »besser im Takt spielen«). Wir möchten«, um mit Riezler zu sprechen, »durch die Arbeit am Naturstoff« (— und welcher Naturstoff wäre dem Menschen wohl erlebnisnäher als sein eigener Körper? —) dem Musiker und der Musik die Naturverbundenheit wiedergeben und so zur musikalischen »Tat« erziehen. Immer wieder begegnen wir Musikpädagogen in unserm Unterricht jungen Menschen, die anfänglich wohl aus innerstem Drang zur Musik strebten; sie hofften — meist unbewußt — ihre Lebenskraft, ihre Lebensempfindungen in Tönen befreien, in Musik äußern zu können. Die ursprüngliche Bewegtheit, die sie bei der Musik empfanden, erlahmte aber erstaunlich schnell. Die tausend Schwierigkeiten, die geistig und körperlich zu bewältigen waren, schlugen die Lebendigkeit tot. Nun plagen sie sich mit ihrem Instrument herum, ohne die innere Anteilnahme, die doch einst da war, wiedergewinnen zu können, und sie erklären sich schließlich für unmusikalisch. Wo ist die Ursache zu solcher Entmutigung, zu einem solchen Absterben von ursprünglichen Kräften zu suchen?

Wir unterscheiden unter den jungen Musikbeflissenen zwei Haupttypen: die Temperamentvollen, die Intuitiven, die da meinen, alles mit dem Gefühl aus dem Unbewußten »schmeißen« zu können, und die Verstandesmenschen, die Gewissenhaften, die Bewußten, die mit Überlegung, aber auch mit Kühle und Unbeweglichkeit an die Arbeit herangehen. Beide gelangen nicht zu dem ersehnten Ziel, denn weder Fühlen noch Denken sind ohne weiteres mit der »Tat« identisch. Das musikalische Tun würde erst dann einsetzen, wenn der Mensch in seiner Totalität, also auch in seinem Körperlichen, mit einbezogen wäre, so daß die Ergriffenheit seines Gemüts und das Begreifende seines Ver-

stands den Körper so restlos mit erfaßte, daß dieser als mitvibrierende, mitschwingende Materie der unmittelbare Äußerer der innern Bewegtheit wäre. Freilich wir Musizierenden bewegen wohl unsere »technisch« geschulten Stimmbänder ohne Hände. Zu erörtern bleibt, inwiefern diese die Verwirklicher unserer innern Sehnsucht, unseres geistigen Strebens sind und warum sie es so häufig auch nicht sein können. Der Gefühlsmäßige empfindet so stark, daß er glaubt, sein inneres Schwingen müsse sich auch unmittelbar in Klang umsetzen. Im ersten Rausch glückt ihm auch Etliches, aber je nüchterner er mit der Zeit an das Kunstwerk herangeht, desto mehr muß er erkennen, daß ein Herausstoßen subjektiver Gefühle weder der Kunstform noch dem Wiedergestalter der Kunstform, nämlich seinem Körper, Gerechtigkeit widerfahren läßt. Ja, er wird trauernd und staunend auf das Trümmerfeld seines Tobens blicken. Der Verstandesmensch, der alles mit dem Intellekt klar und sachlich feststellte, glaubt seinerseits ebenfalls, daß Wissen schon Vollbringen sei. Er ist davon meist so überzeugt, daß er kaum hinhört, was er spielt — er *weiß* ja, wie es klingen soll. Dies intellektuelle Musizieren bleibt aber in seinem Hirn stecken und erfaßt in vielen Fällen kaum das Herz. In allen Fällen aber vergewaltigt es willensmäßig technisch den Körper, anstatt ihn in natürlicher lebendiger Mitschwingung zu bewegen. Dies muß der Pädagoge, der aus natürlichen Kräften arbeiten lassen möchte, ihm erst durch ein Anleiten zu stiller Selbstbeobachtung zur Kenntnis bringen. Zwischen Fühlen, Wollen und Tun liegen eben weltenweite Klüfte. Um diese Klüfte zu überbrücken, müßte nun der Tatunterricht der leiblichen Bewegung, also die Zurückgewinnung des Naturstoffes einsetzen. Durch den naturverbundenen Körper müßte das im Herzen Gefühlte, im Hirn Gedachte in die Wirklichkeit umgesetzt, an Fleisch und Blut *gelebt* werden. Seele und Geist wollen durch das *Tun* am Naturstoff erlöst werden. Das klingt so einfach und ist so schwer zu erfüllen. Wir Gedankenmenschen von heute wissen ja gar nicht mehr, was es heißt, sich organisch und natürlich zu bewegen. Auch der Sportler, selbst der vielbewunderte Rekordler vermag dies nicht, denn auch bei ihm ist durch Ehrgeiz, durch Willenskrampf das Naturhafte in den meisten Fällen ertötet. Einige seltene Begabungen machen hier eine Ausnahme und künden von der Unzerstörbarkeit der Naturkräfte, die jederzeit bereit sein würden, sich zurückgewinnen zu lassen, sofern der Mensch seine Zwang- und Herrscherpolitik ihnen gegenüber aufgäbe und einmal wieder demütig und gehorsam bei der Natur in die Schule ginge, aufnehmend und lernend. Sieht man sich ein durch Zivilisation unberührtes Tier an, so kann man erkennen, was Bewegung ist, wie eine Bewegung sich vollzieht, die aus der Totalität eines Wesens geschieht. Beschaut man sich dagegen den temperamentvoll Musizierenden, der in nervöser Aufgepeitschtheit sein Instrument handhabt, so wird man in seiner unorganischen Bewegung alle innere Not, alles Ungesunde erkennen können. Er befindet sich in einem

seelisch überreizten Zustand, der es unmöglich macht, sich über das Verhalten seines Organismus klar zu werden. Er stürmt über die Forderungen, die sowohl die Bewegungsgesetze seines Körpers, wie die Bewegungsgesetze der Musik an ihn stellen, blind hinweg. Dieses im Gefühl und Geist Aufgereizt-, im Körperlichen aber Verkrampft- und Unnatürlichsein ist der krankhafte Zwiespalt, der das Musizieren körperlich und psychisch zur Qual machen kann, der immer entmutigt und immer Entfremdung von der Musik herbeiführen muß. Je stärker der Widerstand der mißhandelten Körper wird, desto mehr glaubt der intuitive oder der vom Lehrer angespornte Schüler, er müsse sein Sehnen und Wissen steigern, und stürmt nun mit verdoppelter Gewalt gegen den widerstehenden Körper an — oft bis zur nervösen Krankhaftigkeit. Der Körper läßt sich aber nicht vom Menschenwollen, Geist genannt, zwingen. Der Körper ist *Natur*, und die Natur ist unbestechlich und will berücksichtigt werden. Sie kümmert sich nicht um unser subjektives Fühlen und Wollen; sie hat ihre unverbrüchlichen, objektiven Gesetze, denen wir uns zu beugen haben. Erst wenn wir uns wieder in den Dienst der Naturkraft stellen und uns wieder in den Rhythmus, also in die Urbewegtheit des Lebens einfühlen können, werden wir im Tun lebendig werden.

Wie kann man aber nun durch körperliche Bewegung zu naturhaften Kräften zurückfinden? Werden psychisch-geistige Kräfte als null und nichtig erachtet? Nein, im Gegenteil! Sie sollen durch das gesunde körperliche Tun zu ihrer Befreiung gebracht werden. Vorerst müssen sie freilich einmal schweigen, damit sie die Stimme der Natur nicht immer wieder überschreien. Es hieße also zuerst Besinnung üben und die Frage an sich herankommen lassen: Befinde ich mich denn in einer Bereitschaft, die mir das Musizieren — das Erzeugen, sowie das Wiederaufnehmen der Klänge — möglich macht? Bin ich körperlich so bewegungsbereit, daß ich die feindifferenzierte Bewegtheit der Musik mitzuschwingen vermag? Wir werden in fast allen Fällen auf diese Frage mit nein antworten müssen. Wir werden entdecken, daß wir mit unserm Körper recht sinnlos verfuhren, d. h. daß wir alle Funktionen, die sich beispielsweise in unserm Blut- und Atemablauf, in unserm Gelenk- und Muskelspiel so wunderbar folgerichtig vollziehen, unberücksichtigt ließen. Nun handelt es sich darum, diese Naturgeschenke wieder zu entdecken, sie ihrer Bestimmung gemäß auszuwerten. Nehmen wir z. B. einen Klavierspieler, dessen Anschlag durch einen übertriebenen, krampfartigen Druck auf die Finger unlebendig, hart, klanglos und auch unsagbar ermüdend wurde. Er müßte feststellen, wie Druck alle Gelenke festigt, wie dieses Festwerden nicht nur die Finger betrifft, sondern über sämtliche Armgelenke hinaus auch noch den Schulterkreis, die Rippen, sowie die Atmung, den Blutkreislauf, die Nervenversorgung, die geistigen Fähigkeiten, also auch das Hören beeinträchtigt. Er müßte hingegen erproben, wie die Beweglichmachung selbst des äußersten Fingergelenks, des Nagelglieds eine ganze Skala

von passiven Mitbewegungen in seinem ganzen Organismus hervorruft. Er würde bald spüren, wie anders, wie lebendig einerseits sein Körper, andererseits sein Klang, sein Musizieren wird. Es wird dann in ihm der Wunsch, ja die innere Forderung wach werden, nunmehr seinen ganzen Körper einer solchen Wiederbelebungskur zu unterstellen, damit das Erlebnis »Bewegung« vollgültig an ihm geschieht und die Regeneration seines Organismus vor sich gehn kann. Denn alles im Menschenwesen steht im Zusammenhang, und die volle Wiedergewinnung aller ineinandergreifenden Bewegungsbezirke kommt einer Wiedergewinnung von Urkräften gleich. Diese Wiedergewinnung bezieht sich nicht nur auf eine körperliche Neubelebung und Gesundung, sie betrifft auch stark das geistige Gebiet. Beispielsweise ist auch alles Formhafte in der Musik innerliche, organisch geordnete Bewegung, der der Musizierende sich ebenfalls zu unterwerfen hat. Wer die Bewegung, also den Rhythmus des Lebens, an sich geschehen läßt und sich in seinem Tun und Handeln mit dieser kosmischen Kraft verbindet, wird ein all-verbundener Mensch, der auch in der Musik die Bewegungsgesetze wiedererkennt. Dies ist das Wesentliche: zu erleben, daß im Rhythmus der Musik, in ihren auf- und abwallenden Melodien, in den Spannkräften ihrer Harmonien, in ihrem Fluten vom Auf- zum Volltakt, in ihrem Wachsen und Verebben von Forte zu Piano *all die Gesetze sich auswirken, die auch unsere Körperbewegung bedingen: das Gesetz der Kraft und das Gesetz der Schwere, deren polare Gegenwirkung die Erzeugerin aller Bewegung überhaupt ist.*

Auf dieses wunderbare Gebiet näher einzugehen, wie es um einer wirklichen Klärung willen notwendig wäre, würde hier zu weit führen. Nur eins ist noch zu erwähnen: Die Rückgewinnung des Naturstoffes, unseres Körpers, dieses Zurückerobern von Naturgütern kann nicht in einem Bewegungsunterricht geschehen, der dem landläufigen Turnen oder dem zur Schau drängenden Tanz gleicht. Es handelt sich hier um ein stilles, aber lohnendes Suchen, um ein Aufspüren langvergessener Schätze, deren Wiedererlangen mehr bedeutet als aller Gewinn äußerer Güter, denen unsere materiell gerichtete Zeit nachjagt. Dieser Schatz heißt: Bewegung aus tiefster Naturhaftigkeit. Wenn die natürliche Bewegung wieder unser geworden ist, wenn wir in der *Tat* wieder »totalbewegte« Menschen wurden, so wird hiermit innere Bewegtheit in äußerer Bewegtheit befreit, also musikalische Innenschwingungen durch die Beschwingtheit unseres Körpers hindurch zu lebendigem Klang. Dann wird Musik wieder erhoben werden zu einem Bildungsfaktor, der den Menschen durch Lebensbindungen, die sie in unvergleichlich feiner Weise zu schaffen weiß, zum Heil gereicht. Wenn wir Menschen wieder Bewegungsgeschöpfe werden, so bindet eben diese Bewegung uns an Himmel und Erde, an Mensch und alle Geschöpfe, an Kunst und Wissenschaft, an alles Leben überhaupt.

URBEWEGUNG UND URLIED

VON

H. LUCHTERHAND-HANNOVER

(Medau-Schule, Berlin)

Man erkennt zwar heute ziemlich allgemein an, daß jede gymnastische Arbeit ihr Augenmerk darauf richten müsse, dem Menschen die natürliche Bewegungsweise des Körpers: die »Urbewegung« zu erhalten, wenn er sie noch hat, und sie ihm wiederzugewinnen, wenn er sie nicht mehr hat (»verkrampft ist«). Weniger klar aber sind die Ansichten über das »Wie« solcher natürlichen Bewegungsweise. Man ist sich leidlich darüber einig, daß es eine rhythmische Bewegungsform sein müsse; aber wenn der Begriff des Rhythmus schon eindeutig umschrieben und allgemein anerkannt wäre, so würde nicht soviel darüber hin- und hergestritten werden. Ohne allzu großen Widerspruch fürchten zu müssen, kann man als die wesentlichste Eigenschaft der natürlichen Körperbewegung feststellen, daß sie eine fließende (nicht abgehackte) und schwingende Bewegung sei. Eine schwingende Bewegungsform wechselt stetig (im Gegensatz zu »unstetig, sprunghaft«) zwischen Hebung und Senkung, Spannung und Entspannung. Diese Eigenschaft hat auch die Musik, und zwar in ihrer Urform, wie wir sie heute noch bei den Naturvölkern beobachten können. Die musikalische Urform, die »Urmelodie«, ist aber keine Melodie im üblichen Wortsinn. Sie ist motivisch aufgebaut, ohne inneren (geistigen) Zusammenhang. Wie ihre Texte oft bis zur Sinnleere arm an Bedeutung sind, so ist sie selbst nur die zeitliche Folge eines mehr oder weniger abgewandelten Motivs in endloser Wiederholung.

»Urbewegung« und »Urlied« sind in ihrem Wesen gleich, und es nimmt daher nicht Wunder, wenn man diese Lebensäußerungen bei den Naturvölkern so innig verschwistert findet, daß es schwer hält, zu unterscheiden, welche von beiden die andere hervorruft und welche sich an der anderen entzündet. Ihre ständige Wechselwirkung offenbart sich nirgends deutlicher als im Tanz der Naturvölker. Meisterlich beschrieben hat den »Urtanz« mit seiner Wechselwirkung zwischen Urbewegung und Urlied Gobineau in seiner »Tänzerin von Schemacha«.

Hier mag daher nur noch darauf hingewiesen werden, daß das Leben der Naturvölker sich überhaupt durchweg in solchen Rhythmen bewegt und fast wie ein andauernder Tanz unter Begleitung von Musik und Gesang erscheint. Singend sät, erntet, spinnt, rudert, wandert, töpfert man. Tanzartig gehen gottesdienstliche Handlungen, Prozessionen usw. vor sich. Für diese von den Gymnastikern von jeher beachteten Zustände bei den Naturvölkern fehlt es nicht an Hinweisen und Tatsachenbelegen in der einschlägigen Literatur der Gymnastikbewegung. Es mag daher die Wesensverwandtschaft und psycho-

logische Wechselwirkung von Bewegung und Musik durch Beziehung beider auf das Urphänomen des Lebensrhythmus für die »Urbewegung« und die »Urmusik« als erwiesen gelten.

Dies Wechselverhältnis von Bewegung und Musik besteht aber in Wirklichkeit auch ganz allgemein. Sonst hätte wohl nicht gelingen können, was Medau bei einer Vorführung tatsächlich gelang: aus dem »Bewegungsmotiv« der übenden Gruppe ein entsprechendes musikalisches Motiv zu gewinnen und es nach Art eines Volksliedes thematisch frei abgewandelt auf die Bewegungen der Gruppe wieder zurückwirken zu lassen. Wenn aber Bewegung und Musik sich gegenseitig im Rhythmus ihres Ablaufs fördern, so wirken sie beide im Sinn der Erhaltung oder Wiedergewinnung der natürlichen Ausdrucksbewegung (Urbewegung) und der ungehemmten seelischen, schöpferischen Ausdrucksfähigkeit. Darin aber liegt gerade das Hauptproblem der neuzeitlichen Gymnastik.

Die Tatsache, daß »Urlied« und »Urtanz« nur zwei Seiten derselben Sache, nämlich der organischen, rhythmischen Lebensbewegung sind, zeichnet der Musik ihre Rolle im Gymnastikunterricht vor. Sie hängt ab vom Ziel und Zweck, den der Gymnastikunterricht verfolgt. Wird Gymnastik nur getrieben, um die physischen Kräfte des Körpers zu steigern und den Willen zu schulen, so handelt es sich nicht um eine rhythmische Bewegung. Musik ist dann gar nicht oder allenfalls in einer Form am Platz, wie sie die altbekannte Begleitmusik zeigt, die durch scharfe Betonung des Taktmäßigen die Freiübungen ordnet und belebt. Die Musik bildet dagegen einen unentbehrlichen Bestandteil der Gymnastikarbeit, wenn durch sie die Fähigkeit zu organischer, rhythmisch schwingender Bewegung gebildet werden soll, um damit auch seelische Schöpferkraft zu wecken. Die Frage, ob Musik in der Gymnastik einen Platz habe oder nicht, ist also an sich verfehlt. Es gibt Gymnastik mit und ohne Musik, je nach den Bedürfnissen der Menschen. Intuitiv veranlagte Menschen, die künstlerisch empfinden, besonders weil und soweit sie sich der Welt gegenüber reaktiv verhalten — vor allem also Frauen — werden in der Musik eine Steigerung ihres Bewegungserlebens finden. Die mehr willensmäßig aktiv eingestellten Menschen — hauptsächlich Männer — werden die Musik als Minderung ihres Erlebens empfinden, das sich im Überwinden von Widerständen gesteigert fühlt.

Erstaunlich ist es, mit welcher Treffsicherheit des Instinkts für gymnastische Probleme Hinrich Medau nicht nur das Kernproblem »Bewegung und Musik« aufgegriffen, sondern auch die sich daraus ergebenden Anwendungen auf die Gymnastikarbeit gezogen hat. Das aus dem Bewegungsmotiv gewonnene musikalische Motiv vergleicht er mit den bei Naturvölkern des Orients üblichen Musikformen und stellt ihm die schlichte Form des drei- oder fünfteiligen Volksliedes als abendländische Entsprechung gegenüber. Entwicklungsgeschichtlich betrachtet ist hierbei die von Medau »orientalisch-moti-

visch« genannte Musikform verhältnismäßig primitiver und urtümlicher als die »abendländisch-thematische« Form, das Volkslied.

Mit solchen Betrachtungen, die wie eine Entdeckung anmuten, bahnt sich Medau auch von seinem Arbeitsgebiet Wege in ein Neuland, das Ludwig Klages wissenschaftlich erschlossen hat. Die Forschungen dieses Schöpfers der Ausdruckswissenschaft und Charakterkunde — ich meine die Forschungen über die idiopathischen und sympathetischen Naturen — sind veröffentlicht in der neuesten Ausgabe seiner Abhandlung »Vom kosmogonischen Eros« und in den Abhandlungen »Zur Ausdruckslehre und Charakterkunde« (»Zur Psychologie des Volksliedes« und »Tuismus und Egoismus«).

Die musikalischen Offenbarungen idiopathischen Fühlens zeigen einen schlechthin planetaren Charakter (im Gegensatz zu dem einer eigengearteten Seele): Einstimmigkeit und Eintönigkeit (Monodie und Monotonie) vorwiegend trauriger Weisen, wie sie z. B. von den Naturvölkern oder noch aus dem Altertum bekannt sind, meist nicht in Dur, sondern in Moll oder besonderen Tonarten (phrygisch, lydisch, dorisch) wechseln ab mit einer aufreizend dämonischen Rhythmik und Chromatik. Wer je Naturvölker singen zu hören Gelegenheit hatte, dem wird dieser Eindruck ihrer Weisen unvergänglich sein. Im Gegensatz hierzu offenbart sich das sympathetische Fühlen musikalisch im »sänftigenden Melos« und in der »molltonartigen Fügung« sowie in der »tränenverwandten Wollust im Leid« der Seele, »die das unaufhaltsame Vergehenmüssen aller Bilder mit dem Wehmutsschauer der Liebe kränzt«. Besonders kennzeichnend für das *sympathetische* Fühlen ist die Mehrstimmigkeit, insbesondere der für die deutsche Musik charakteristische mehrstimmige Durgesang. Nicht ohne Grund wurde die Mehrstimmigkeit gerade zur Zeit der Völkerwanderung herrschend. Man kann daraus auf den überbetont sympathetischen Charakter der nordischen Völker schließen, die mit der Völkerwanderung das Übergewicht bekamen und denen die Menschheit auch den Hauptquell abendländischer Volksliederdichtung verdankt.

Urmelodie (orientalisch-motivisch) und Volkslied (abendländisch-thematisch) unterscheiden sich durch den Gegensatz ihres idiopathischen und sympathetischen Charakters. Die Urmelodie als am stärksten rhythmische Ausdrucksform weist relative Eintönigkeit auf wie der Wellenschlag. Sie schreitet nur bis zum stets wiederholten Motiv vor. Das geistigere Volks- und Kunstlied, das eine bestimmte begabte Einzelperson zum Verfasser hat, läßt dagegen eigenlebendige Themen entstehen.

Wird es als Ziel der Gymnastikarbeit angesehen, nicht bloße körperliche Leistung zu kultivieren, sondern zur Förderung aller schöpferischen Fähigkeiten in das Gesamtgebiet der organischen — körperlichen und seelischen — Lebensbewegung einzuführen, so ergibt sich ein dreifaches Bildungsziel:

1. hinsichtlich der Körperbewegung, 2. hinsichtlich der Musik, 3. hinsichtlich menschlichen Gemeinschaftslebens.
Die organische Körperbewegung als »Lebensbewegung« oder »Ausdrucksbewegung« — nach Klages der unmittelbare Ausdruck der Seele — kann durch Musik gebildet und gesteigert werden, besonders aber durch »Urmelodien«, so wie ihre Motive aus der Urbewegung ableitbar sind. Als Vorstufe zu kultivierterer Gymnastikarbeit erscheint ein Versuch in dieser Richtung wertvoll, ja unentbehrlich. Es ist nicht schwer anzugeben, wie er anzustellen wäre: Motivisch aufgebaut müßte die Musik möglichst die alten Tonarten (dorisch, lydisch, phrygisch moll) bevorzugen und mit reintönigen Instrumenten (Flöte, Geige, Laute, Gong) ausgeführt werden. Daß sie eintönig ist, liegt in ihrem motivischen Charakter. Wenn sie mit mehreren Instrumenten ausgeführt wird, wird sie am besten auch einstimmig sein. Der Versuch würde am leichtesten gelingen, wenn ihn junge Menschen sachlichen (idiopathischen) Charakters ausführten. Der selbstbewußte und persönlich veranlagte Mensch ist meist wohl schon zu sympathetisch. Das Ziel der Gymnastikarbeit wird bei der Eigenart und dem kulturellen Stande unseres Volkes stets in einer kultivierteren Bewegungs- und Musikform von ausgesprochen sympathetischem Charakter liegen müssen.
Damit ist zugleich das musikalische Bildungsziel umschrieben: Es liegt in einer Wiederbelebung der musikalisch-schöpferischen Kräfte aus der Bewegung heraus, deren Bemühungen sich auf das Volkslied in der Form richten müssen, die dem völkischen Empfinden angeboren ist. Eine Neublüte des Volksliedes könnte daraus entstehen. Wie weit dagegen aus solchem Zusammenwirken von Bewegung und Musik eine Kultivierung des Kunstliedes hervorgehen dürfte, muß aufs vorsichtigste abgewogen werden. Im allgemeinen wird die geistige Überlastung des modernen Menschen eher die Überbetonung des Gegenpols erfordern, und nur starke Talente werden bis ins Gebiet des Kunstliedes vorzudringen sich erlauben dürfen.
Was schließlich das letzte Ziel, die Neubelebung des menschlichen Gemeinschaftslebens betrifft, so muß die Wiedererweckung organischer Ausdrucksbewegung und völkischer Liedformen naturnotwendig auch zu einer Neubildung volkstänzerischer Formen führen. Eine solche Entwicklungsmöglichkeit aber rückt Medaus Gymnastikarbeit in nächste Nähe der Gemeinschaft bildenden Volkskräfte, die gewöhnlich als »Jugendbewegung« bezeichnet werden. So wie diese die Wanderbünde, Musikantengilden usw. entstehen ließ, wird auch Medaus Gymnastikarbeit zu einer »Bewegungsgilde« führen können. Diese Bewegungsgilde wird aber, da sie den ganzen Menschen im Seelischen und Körperlichen noch tiefer anpackt als die Jugendbünde, in sich noch stärkere Keime der Erneuerung kulturellen Gemeinschaftslebens tragen.

KÖRPERBEWEGUNG ALS IMPULS MUSIKALISCHER BETÄTIGUNG

VON

FRITZ SPIES-HELLERAU BEI DRESDEN

(Dora Menzler-Schule für Gymnastik, gestaltete Bewegung und Musikerziehung)

Jede natürlich organische Körperbewegung beruht letzten Endes auf dem sinnvollen Wechsel von Spannung und Lösung, Bewegung und Ruhe. — Das gleiche gilt für alles musikalische Geschehen. Wer immer von neuem in gymnastischer Arbeit diesen allein durch die eigene Atmung, ohne jeden befehlenden Einfluß von außen geregelten Wechsel körperlich und seelisch mit voller Hingabe erlebt, wird allmählich zu erhöhter Aufnahmebereitschaft für die gleichen Vorgänge auf musikalischem Gebiete gelangen.

Geht nun mit der Befreiung des Körpers von allen Verkrampfungserscheinungen eine auf der Wurzel alles musikalischen Geschehens — dem *Rhythmus* — aufbauende Musikerziehung Hand in Hand, so ergibt sich die Möglichkeit einer durchaus lebendigen Verbindung zwischen Körperbewegung und Musik, und zwar kann nach meinen Erfahrungen die musikalische Gestaltung Anregung und Form vom körperlichen Bewegungsimpuls empfangen.

Ich denke hierbei an Schlagzeugimprovisationen zu Bewegungslinien, die ohne Gliederung durch Taktstriche lediglich dem Ablauf der Körperbewegung nachspüren, und an polyrhythmische melodische Sätze, die als Begleitung von Bewegungsstudien einzelner und Gruppen im gegliederten Raum entstehen.

Vermag nun die musikalische Anleitung den in der gymnastischen Ausbildung stehenden Menschen so weit zu fördern, daß er imstande ist, die der Bewegungsgestaltung entsprechende musikalische Begleitung *selbst* zu finden, — und sei dies in noch so schlichter Form —, so zeigt sich in der Stellung dieser Aufgabe von der Körperbewegung herkommend ein Weg, brachliegende musikalische Kräfte aufzulockern, zu entwickeln und zur Selbstbetätigung zu führen.

Die intensive Beschäftigung mit rhythmischen Studien, die sich natürlich nicht darauf beschränken dürfen, nur den zeitlichen Ablauf rhythmischen Geschehens zu erfassen, sondern zum Erlebnis des inneren Rhythmus melodischer Linien und musikalischer Formen vordringen müssen, ist besonders geeignet, auch solche Menschen musikalisch zu aktivieren, die bisher ohne oder mit nur sehr bescheidenen Instrumentalfertigkeiten zur Gymnastik kommen.

Durch systematische Übungen mit Schlaginstrumenten, Trommeln und Gongs wird das Ohr außerordentlich geschult und das Gefühl für differenzierte klangliche Dynamik erweckt. Das Zusammenwirken und Gegeneinander von

mehreren Rhythmen erfordert Konzentrationskraft und die Fähigkeit sich einzufügen.
Übernehmen nun in der Bewegungsgestaltung Einzelne und Gruppen das Umsetzen verschiedener Rhythmen, so ergibt sich ein äußerst lebendiges Miteinander verschiedener Bewegungslinien, das aber immer wieder zusammengefaßt und geformt werden muß.
Vom Summen und Singen rhythmischer Abläufe findet sich ohne Schwierigkeit der Weg zur linearen Melodieführung, für die durch das Wiederaufkommen der Blockflöte ein ausgezeichnetes Hilfsmittel zur Verfügung steht. — Es ist in einer Zeit der immer weiter um sich greifenden Mechanisierung der Musik ein erfreuliches Erlebnis, wenn Menschen, die nie daran glaubten, Kräfte eigener melodischer Gestaltung zu besitzen, nach anfangs zaghaft tastenden Versuchen allmählich mehr und mehr Zutrauen zu sich fassen und dahin kommen, Melodien aus sich heraus zu stellen.
Gelingt es, später auch größere musikalische Formen in *einstimmiger* Linie richtig aufzubauen — womit immer das körperliche Erlebnis durch die Bewegungsgestaltung verbunden bleibt —, so kann der Schritt zur *Mehrstimmigkeit* erfolgen. Die Vorübungen und Erfahrungen durch die polyrhythmischen Studien für Schlagzeugorchester haben den Grund gelegt, auf dem die melodische Polyphonie erwächst, die nicht durch Harmonielehre vorher in den Kadenzbegriff eingeschnürt wurde.
Werden nun die selbstgefundenen melodischen Linien bewegungsmäßig gestaltet, so tritt zur Rhythmik und Dynamik der Schlaginstrumente die lebendige Kraft der *Melodie* und gibt der Körperbewegung weitere Impulse und Ausdrucksmöglichkeiten. Auch die Gliederung des Raumes wird sich organisch aus der musikalischen Form ergeben, da ja beides — *Musik* und *Bewegung* — aus dem Gestaltungswillen derselben Individualität entsteht.

* IN MEMORIAM CARL FRIEDRICH ZELTER *

Drei zum 100. Todestag (15. Mai) erschienene Neuheiten seien hier gewürdigt

GEORG SCHÜNEMANN: *Carl Friedrich Zelter, der Begründer der Preußischen Musikpflege.* Verlag: Max Hesse, Berlin.
Der Titel dieses Bandes gibt Aufschluß über seinen Inhalt: die Zusammenfassung der schier unübersehbaren Leistungen Zelters als *Organisator.* Da diese Seite im Wirken des außerordentlichen Mannes bisher so gut wie unbeachtet blieb, füllt Schünemanns Arbeit nicht nur eine erst jetzt erkennbare Lücke aus, sondern darf auch das Verdienst beanspruchen, die Vollgültigkeit der Person Zelters erst in ihrem ganzen Umfang zu erweisen. Ihm sind die Grundlagen der preußischen Musikpflege zu verdanken, er hat die Musik als wichtiges Glied der Unterrichtsverwaltung in den Staatshaushaltsplan einbezogen. Daß seine Arbeitswut Kraftleistungen zustande brachte, die der Verfasser mit Recht als »unbegreifliche« preist, wird ganz klar, wenn man überblickt, was der zwischen der Musik und dem Bauhandwerk seine Tätigkeit teilende, mit finanziellen Gütern schwach bedachte, für Frau und elf Kinder sorgende Geist so gut

wie aus dem Nichts hervorzauberte. Als Direktor der Berliner Singakademie gründet Zelter die Ripienschule und die Liedertafel, er wird Leiter der ersten staatlichen Unterrichtskurse, gründet das Institut für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, Breslau, Königsberg, ist Dirigent des Studentenchors der Universität, wird Aufseher der musikalischen Bibliothek, Mitarbeiter am evangelischen Choralbuch, Mitbegründer des Staats- und Domchors, Fachberater bei der Regierung, Inspizient der öffentlichen Musikpflege, Examinator von Organisten, Kantoren, Musikdirektoren, wird Orgelsachverständiger, Vertrauensmann und Referent der Regierung in allen Angelegenheiten der Musik und erteilt daneben privaten und Instituts-Unterricht — ganz zu schweigen von seinen auch der Zahl nach hochachtenswerten kompositorischen Leistungen und seinem (man denke nur an seine Briefe!) ausgedehnten Schrifttum. An diesem Leben hätten sich drei andere verbrannt. Die Bürde krönte Würde: Zelter erhielt den Professorentitel und konnte den Doktor h. c. nicht ohne Stolz entgegennehmen. Es war »etwas Prometheisches« in seiner Art, das »ich nur anstaunen und verehren kann«, sagte Goethe von seinem Berliner Intimus.

Der Kern des Buches ist eine bisher ungedruckte gewichtige Denkschrift Zelters von 1804, die auch Goethes und Schillers Beifall errang und die nachzulesen in heutigen Tagen ein nützliches Unterfangen ist: wieviel gesunde Einsicht, grundlegende Gedanken, reformatorische Ideen sind hier in einem Dokument vereinigt, das als die »Gründungsurkunde der Preußischen Staatlichen Musikpflege« angesprochen zu werden verdient. *Max Fehling*

CARL FRIEDRICH ZELTER: *Fünfzig Lieder für eine Singstimme und Klavier.* Ausgewählt und mit Unterstützung der Goethe-Gesellschaft herausgegeben von *Ludwig Landshoff.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Landshoff stellt fest, daß Zelter neben seinen zahlreichen Chorliedern nahezu 400 einstimmige Gesänge geschaffen hat, von denen bisher weniger als die Hälfte gedruckt waren. Aus dieser Vielzahl wählte er 50 Stück aus, davon 32 auf Goethesche Texte, die in einem die Originale pietätvoll behandelnden Neudruck jetzt schön ausgestattet vorliegen. Man wird bei einer Würdigung ihrer musikalischen Seite nicht vorwärtsschauen, eher einen Rückblick tun müssen, um zu erkennen, wie tief Zelter mit Bachs Geist vertraut war. Stellt man ihn in den Kreis seiner Generation, so ist die Atmosphäre gewonnen, in der dieses Schaffen eingebettet ruht. Aber man darf selbst das lyrische Genie dieser Epoche zitieren und wird finden, daß sich einige dieser Gebilde in Schubert-Nähe zu halten vermögen. Sein »König von Thule« und »Wonne der Wehmut« sind als kaum erreichte Goethe-Vertonungen in die Klassik eingegangen. Meist sind es Strophenlieder, deren Faktur simple Linien bei nobler Klarheit spiegelt. Harmonische Kühnheiten wird niemand suchen, niemand aber auch Banalitäten antreffen. Hugo Wolfsche Deklamationsempfindlichkeit hat Zelter nicht bedrückt; in der Anwendung figurativen Schmucks war er fast sparsam. Nicht wenige seiner Lieder sind glücklich inspiriert, ohne allerdings individuelle Farbe und eigenes Blühen zu zeigen. Daß Zelter mit Einfall und Behandlung oft gerungen hat, darauf weist Landshoff hin, indem er die fünf- bis sechsfache Fassung eines Liedes feststellt. Zelter wurde ein Opfer des Neides seiner Fachgenossen; seine Lieder verfielen der Vergessenheit. Darum ist dieser Neudruck eine begrüßenswerte Tat, für die die heutige Generation sich dankbar zeigen soll.

Wilh. Seidel

CARL FRIEDRICH ZELTER: »*Johanna Sebus*« und »*Die Gunst des Augenblicks*«. Herausgegeben von Joseph Müller-Blattau als Nr. 91 und 92 von Nagels Musik-Archiv. Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Gerade zur rechten Zeit bietet der rührige Verlag Nagel diese beiden Zelterschen Kantaten den Kennern und Liebhabern im Neudruck dar. Bei geringen technischen Anforderungen sind sie eine Quelle des Genusses für größere Hausmusiken, Collegia musica, Schulen usw. Erstaunlich die unbekümmerte Frische der Ausdrucksformen, der melodische Fluß, die edle Volkstümlichkeit dieser Kompositionen. Besonders die »*Gunst des Augenblicks*«, auf einen der wenigen musizierfähigen Texte Schillers geschaffen, wird nicht nur den gesellig Musizierenden Freude bereiten, sondern auch durch ihre formale Fassung als Vorbote des Beethovenschen Chorfinales den Musikgeschichtler interessieren. Aber halten wir es mit *Goethe*, der in einem seiner Briefe an Zelter über die »*Johanna Sebus*« schreibt: »Nächstens hoffe ich es noch einige Mal zu hören und mich daran recht von Grund auf zu ergötzen; welches besser ist als Reflexion und Urteil.« *Richard Petzoldt*

50 JAHRE
BERLINER PHILHARMONISCHES ORCHESTER

Die »Musik« darf es sich als Verdienst anrechnen, eine Geschichte des Berliner Philharmonischen Orchesters veröffentlicht zu haben, ehe diese erlesene Künstlerschar die heutige Höhe ihrer Weltgeltung erklommen hatte. Bescheidentlich »Chronik« betitelt, erschien diese Geschichte in den Heften 6, 7, 8 des ersten Jahrgangs, später in erweiterter Buchausgabe bei Schuster & Loeffler, und ist längst vergriffen. Ihr Verfasser war *Wilhelm Altmann.* Auf seiner Darstellung, die, wie bei allen Publikationen Altmanns, Gewissenhaftigkeit mit geschichtlicher Treue verbindet, fußt die Festschrift, die *Alfred Einstein* zum Jubiläum des berühmten Orchesters herausgegeben hat. In folgendem seien ihr zwei Abschnitte entnommen und diese ergänzt durch Notizen, die die Erinnerung an die frühesten Jahre der Philharmoniker wachrufen sollen. In der Festschrift lesen wir:

»Das Philharmonische Orchester ist das Kind einer Hausrevolution. Aber es ist auch das Kind einer geistigen, musikalischen Revolution, einer Revolution des Vortrags musikalischer Meisterwerke. Und die ist verknüpft mit dem Namen des Mannes, der, was er auch tat, mit Wort und Feder, mit den zehn Fingern des Pianisten, mit dem Stäbchen des Dirigenten, reformierend und revolutionierend gewirkt hat; mit dem die Geschichte des neuen Konzertwesens erst eigentlich beginnt: Hans von Bülow.

Im Januar 1882 war Hans von Bülow an der Spitze der Meininger Hofkapelle nach Berlin gekommen. Er dirigierte in der Singakademie Beethoven, Mendelssohn, Brahms. Berlin erkannte »seinen« Beethoven und Mendelssohn nicht wieder und erkannte zum ersten Male, was an Brahms ungefähr sei. Die junge Reichshauptstadt war mit sinfonischer Herrlichkeit nicht verwöhnt gewesen. Zwischen nicht gerade aristokratischer, aber immerhin exklusiver sinfonischer Musikübung und nur allzu populärer, volkstümlicher, bestand eine unausgefüllte Kluft. Das großbürgerliche und das überbürgerliche Berlin besaß, elf oder zwölf Jahre nach der Reichsgründung, weder ein sinfonisches Organ noch einen entsprechenden Konzertraum. Da war die Hofkapelle, deren ,Sinfonie-Soireen' ungefähr sechzig Jahre lang — und noch bis 1891 — von Wilhelm Taubert dirigiert wurden, und deren klassisches Programm sich ebenso ewig gleichblieb wie der exakte und leblose Vortragsstil. Da war die ,Berliner Symphonie-Kapelle', zusammengesetzt meist aus früheren Militäranwärtern, die zu Subalternbeamten geworden waren und die nach des Tages Dienst und Mühe recht und schlecht Musik exekutierten. Da war endlich der einstige Liegnitzer Stadtmusikus Benjamin Bilse, der mit seinen Musikern nicht gerade ,Tourneen', aber immerhin respektable Reisen unternahm — ,vierter Klasse natürlich', wie Bülow des öfteren spöttisch bemerkt. Der wackere Bilse hatte große Verdienste ums Musikleben Berlins, denn er war so ziemlich der einzige, der neuere Musik riskierte und die Berliner über das Schaffen der Zeit einigermaßen auf dem laufenden hielt.«

Benjamin Bilse musizierte seit 1868 im »Konzerthaus«, einem dem Dönhoffsplatz nahegelegenen Lokal. Der Saal, an Größe etwa der Singakademie gleich, war oft überfüllt. Man saß gegen geringes Eintrittsgeld an Tischen bei Bier und Kaffee zu mitgebrachten Broten, und die Damen zogen Häkelhaken und Stricknadeln aus ihren Pompadours. Aber man lauschte der stramm geschulten Kapelle, die selbst *Wagner* nicht für unwürdig hielt, ihm für den Vortrag von Bruchstücken aus seinen Spätwerken unter eigener Leitung dienlich zu sein. Bilse, der im Schmuck seines weißen Patriarchenbartes nie ohne seine vielen Orden das Podium erstieg, hat immerhin 17 Jahre hindurch die Berliner Musikfreunde durch seine Konzerte zu fesseln vermocht. Er war mehr als ein »musikalischer Feldwebel«, nämlich ein Orchestererzieher, der obendrein wirkungsvolle Programme aufzustellen und wertvolle Kräfte, wie z. B. Thomson, Ysaye, Hekking zu verpflichten verstand. Ihm sind die ersten Beethoven- und Wagner-Abende zu danken. Den Musikhungrigen und Musikstudierenden brachte er nicht nur Anregungen, sondern auch Werkkenntnisse bei. Das soll ihm unvergessen bleiben.

Der Einsteinschen Festschrift entnehmen wir ferner den Abschnitt:

»Aus dem Bilse'schen Orchester entstand gleichsam über Nacht das Philharmonische, weil Bilse sich plötzlich in einen despotischen Unternehmer zu verwandeln schien. ,Anfang März des Jahres 1882 (schreibt Altmann) ließ er vor Anfang eines Konzerts durch sein Fac-

totum, den Pauker Langer, dem gesamten Personal die neuen Kontrakte für das Sommerengagement in Warschau mit der Aufforderung zugehen, sie bis zum nächsten Abend unterschrieben zurückzugeben, andernfalls am 1. Mai aus seinen Diensten zu scheiden.' Deutlich gesagt: Bilse suchte das Risiko des Warschauer Unternehmens auf seine Musiker abzuwälzen. Sie beschlossen, nicht zu unterschreiben, in der Hoffnung, Bilse werde sich eines Besseren besinnen. Aber auch Bilse hatte einen dicken Kopf, und erklärte, er werde auf Warschau verzichten und für die nächste Winterspielzeit in seinem Konzerthaus ein neues Orchester zusammenstellen. Das ist ihm auch gelungen; er selber ist allerdings im Berliner Musikleben nur noch zwei Jahre tätig gewesen, um sich dann endgültig in seine Vaterstadt zurückzuziehen. Das plötzlich auf sich selbst gestellte Orchester konstituierte seine Republik und gab sich seine Verfassung: d. h. es verpflichtete sich durch notariellen Akt zum gegenseitigen unverbrüchlichen Zusammenhalten.«

Zu ihrem Dirigenten wählte diese Sezession den Musikdirektor *Ludwig von Brenner*, einen ungewöhnlich versierten Künstler, der weit in der Welt herumgekommen war, und mit dem die 54 Mitglieder starke Kapelle sehr schnell in Kontakt kam. Brenner war wohl der letzte Dirigent, der seine Frontseite den Hörern zukehrte, Einsätze nach hinten gab und nur bei schwierigen Stellen dem Publikum den Rücken bot. Die Kapelle begann unter seiner Führung mit Konzertreisen, einer bei unsern Philharmonikern durch das halbe Jahrhundert bis auf den heutigen Tag beibehaltenen Einrichtung. Sie wurde dann in der Charlottenburger »Flora« seßhaft und gab sich den Namen »Berliner Philharmonisches Orchester«. Vom Oktober 1882 ab wurde die ehemalige Rollschuhhalle, der »Skating Rink« in der Bernburger Straße, das Heim der Kapelle, die, nun 60 Köpfe zählend, hier wöchentlich viermal konzertierte. Damals schon gehörte ihr der sehr jugendliche *Otto Müller* als Harfenist an, der, heute noch aktives Orchestermitglied, vielfach als Solist auftrat. Sacerdoti und Landeker, die Besitzer des Hauses, das an Stelle des heutigen Oberlichtsaals einen Garten aufwies, in dem die Philharmoniker in der warmen Jahreszeit spielten, und der Konzertagent *Hermann Wolff* waren die Betreuer der Körperschaft, die in der Folgezeit mehrmals vor dem Abgrund des Nichtweiterkönnens stand, immer aber wieder gerettet werden konnte. *Joseph Joachim*, *Martin Blumner* und *Ernst Rudorff* war das verständnisvolle Sanierungswerk zu danken, zu dessen Durchführung die Familien Mendelssohn und Siemens als generöse Donatoren beitrugen.

Neben *Franz Wüllner* hatte diese Künstlertrias die Leitung der großen Konzerte inne; in ihren akademisch strengen und trockenen Ton brachte *Karl Klindworth* als Dirigent von Werken der Neudeutschen einen erfrischenden Klang. — Brenner war inzwischen ausgeschieden; die Leitung der populären Konzerte ging in die Hand von *Georg Rauchenecker* über; von 1885 waltete als Kapellmeister *Franz Mannstädt*, seit 1887 *Gustav F. Kogel*, dem *Rudolf Herfurth* (1891), *Josef Rebicek* (1897), *Ernst Kunwald* (1907), *Camillo Hildebrand* (1912), *Richard Hagel* (1915) folgten, bis *Julius Prüwer*, der heute noch wirkende ausgezeichnete »populäre« Dirigent, den Taktstock übernahm.

Hermann Wolff war es, der mit untrüglichem Instinkt jetzt *den* Mann an die Spitze des Orchesters berief, der den Ruhm der Philharmoniker begründen sollte: *Hans von Bülow*. Fünf Spielzeiten hindurch waren 50 Konzerte seinem Zauberstab anvertraut (1887 bis 1892); im sechsten Winter fiel ihm nur das Schlußkonzert zu, weil schwere Erkrankung sein Auftreten verbot. Aber er hat öfter als 51 mal seine epochale Darstellungskunst ausgeübt. Von den Generalproben, die er als öffentliche einbürgerte, abgesehen, übernahm Bülow auch an populären Abenden die Leitung, nicht selten unangemeldet, und bezeichnete sich vor dem auch hier an Biertischen sitzenden Publikum als den »Hofkapellmeister Seiner Majestät des deutschen Volkes«. In einem dieser Volkskonzerte bot er als »Primeurs«, wie er sagte (er sprach ja fast regelmäßig zu den Hörern) das Adagio von Beethovens Neunter. Bissig konnte er werden gegen die »Spätlinge« (die den Konzertanfang Versäumenden) wie gegen die »Frühlinge« (die den Saal vor dem Abschluß des Programms Verlassenden). Häufig zog er die Taschenuhr, um den Unpünktlichen die Mahnung an das auf keiner Ankündigung fehlende »Präcise« des Beginns ad oculos zu demonstrieren. Ja, er klopfte auch mal ab, wenn während eines Stückes dieser oder jener seinen Platz verließ. Am Beifall beteiligte er sich meist als der erste, um seiner Freude über die Leistung der Musiker Ausdruck zu geben. Hier und da ließ er ein Mitglied, das sich besonders ausgezeichnet hatte, vortreten, so z. B. den

Flötisten Andersen und den Klarinettisten Eßberger nach dem langsamen Satz der Pastorale. Für den Konzertmeister Ludwig Bleuer hatte er Küsse und Umarmungen in Bereitschaft. Ein Genuß eigener Art war es, den Meister von einem Podiumsitz oberhalb des Orchesters zu beobachten: die C-dur-Sinfonie Schuberts z. B. spiegelte sich auf seinem Gesicht in einer mimischen Prägnanz ab, die das Taktschlagen nahezu überflüssig machte. In einer Generalprobe ließ er aus Brahms' Haydn-Variationen eines der Glieder des Werkes »für sich wiederholen, weil die Ausführung plusquamperfekt ausgefallen war«, wie er seinen Künstlern zurief. Bülow, der bei den Konzerten stets weiße, bei den öffentlichen Proben gelbe, nur beim Abschiedskonzert schwarze Glacéhandschuhe trug, entledigte sich dieses Kleidungsstückes, als er einmal den Platz an der großen Trommel einnahm. Das war an einem Brahms-Abend; auf dem Programm standen beide Ouvertüren und beide Klavierkonzerte. In der Orchesterleitung wie am Flügel alternierte Brahms mit Bülow. An diesem Abend gab es siebenmal Tusch, die Oktave durchlaufend, bei C beginnend, bei H endend. Bülows Programme, unter denen die zweimalige Vorführung von Beethovens Neunter Sinfonie an einem Abend wahrlich kühn zu nennen war, geben den Abriß einer Musikgeschichte, die Phalanx seiner Solisten ein kleines Künsterlexikon. Die Welt weiß, wie er dem jungen *Richard Strauß* die Wege geebnet hat, wie er auch sonst helfend eingriff, wo er Zukünftiges witterte, wie er schroff ablehnte, wo sein Gefühl nicht mitging. An Bruckner ist er ostentativ vorübergegangen.

Den Kern seiner Programme bildeten die Klassiker, und sie sind es ja auch unter den Diadochen geblieben, die nach Bülows Scheiden die Leitung der Philharmoniker übernahmen: der auf Spitzfindigkeiten fahndende, skurril-bewegliche *Raphael Maszkowski;* der nach Bülows feuriger Schlankheit durch seine Schwerfälligkeit eindruckslos bleibende *Hans Richter*; *Felix Mottl*, der aus Scheu vor individuellem Gestaltungswillen allzusehr die Register der Objektivität zu ziehen sich mühte; der Musikpapst der Dresdner, *Ernst Schuch*, bei dem man nicht herausfand, ob Schwung, ob Drill das Primat seiner Vortragskunst beanspruchte; *Hermann Levi*, der trotz sinnlicher Wärme keine Glut zu entfachen vermochte; *Richard Strauß*, dessen Kontakt mit dem Publikum schon nach einer Spielzeit zerriß. Die Erregungen blieben aus. Die Berliner vermißten bei den Nachfolgern »das höchste Glück der Erdenkinder«, sie waren an Bülows unvergleichliches Profil gewöhnt, durch den Reichtum seiner Eigentümlichkeiten verwöhnt. Falsch ist die Annahme, der lehrhafte Geist in Bülows nachschaffender Kunst habe den maßlosen Enthusiasmus hervorgerufen. Das Geheimnis seiner Wirkung lag vielmehr in dem Universalismus, der jede Stilart souverän beherrschte, in seiner wie von Blitzen durchzuckten Vitalität, die die vom Verkalkungsduft erfüllte Atmosphäre entlüftete, in der Erlösung aus erstarrten Formeln professoraler Tradition, in seiner faszinierenden Rhythmisierung und Akzentuierung und der unnachahmlichen Zeichengebung, kurz in der unheimlichen Suggestionskraft, die die Hörer ebenso überwältigte wie die von ihm geführte Künstlerschar.

Hermann Wolffs scharfer Blick endete das Interregnum durch die Berufung *Arthur Nikischs*, der mit einem Schlag die Berliner gewann, obwohl oder weil er Bülow wesensfremd war, und der die Begeisterung zu einer ähnlichen Höhe trieb, wie sie sein Vorgänger, den er nie gesehen, erregt hatte. Das Orchester, das bei Nikischs Heimgang 70 Künstler zählte, hat in dieser Periode, die vom Oktober 1895 bis Januar 1922 lief, seine zweite Blütezeit erlebt. Das Wesen der geniehaften Persönlichkeit Nikischs, dessen Hauptbestreben der Kultivierung des Orchesterklangs galt, wird den Lesern der »Musik« so vertraut sein, daß hier von einer Porträtierung Abstand genommen werden kann. Das Interregnum, das nun wiederum eintrat, war von kurzer Dauer: als Ersatzkräfte und Kandidaten stellten sich Walter, Fiedler, Weingartner, Busch, Werner Wolff, Busoni aufs Podium.

Da entschlossen sich die Philharmoniker zur Wahl *Wilhelm Furtwänglers*, der — eine Synthese Bülows und Nikischs — die dritte und höchste Blütezeit des auf 90 Künstler angewachsenen Körpers herbeiführte. Welche Leistungen das Orchester in dieser letzten Dekade vollbrachte, darüber ist seit 1922 in der »Musik« regelmäßig und lückenlos berichtet worden. Ihr 50jähriges Bestehen feierten die Mitglieder durch einen Beethovenzyklus innerhalb ihrer volkstümlichen Konzerte unter Julius Prüwer und die beiden Festabende am 15. und 18. April, über deren unauslöschlichen Eindruck Otto Steinhagen auf Seite 605 ausführlich referierte.

Wie tief die allgemeine Not auch unsere Philharmoniker heimsuchte, ist allerorten beschrieben worden; dem Orchester, dem die Stadt Berlin eine Subvention gönnte, drohte bei einer Kürzung dieser Beihilfe der Zerfall. An die Spitze der Wortführer für seine Erhaltung als eines der höchsten Kulturgüter Deutschlands stellte sich Furtwängler selbst, der in einem Vortrag im Februar, dessen Gedankeninhalt auf Seite 513 skizziert war, mit eindringlichsten Worten für den Bestand seines Orchesters warb. Auch die Jubelfeier hat der große Dirigent nicht vorübergehen lassen, ohne nochmals durch eine gedankenreiche Ansprache für die Aufrechterhaltung mit Wärme einzutreten. Gleichzeitig konnte Furtwängler neben dem Harfenisten Otto Müller die Ehrenmitgliedschaft des Orchesters und aus den Händen des Staatssekretärs Zweigert die vom Reichspräsidenten übersandte Goethemedaille entgegennehmen, die ihm mit den Worten

»Die Berliner Philharmoniker und ihr Dirigent sind das Kleinod unseres Kunstlebens. Diesen Schatz zu hüten, ist kulturelle Pflicht. Das deutsche Volk liebt Sie, die Welt bewundert Sie!«

gereicht wurde. Berlins Oberbürgermeister Sahm brachte die dritte und erfreulichste Kunde:

»Der Magistrat hat beschlossen, die *finanzielle Grundlage des Orchesters sicherzustellen.* Wenn Berlin heute eine *musikalische Vormachtstellung* einnimmt, so ist das ein Verdienst des Philharmonischen Orchesters und seines ruhmvollen Dirigenten. Das »wandernde Herz Deutschlands« wurde das Orchester einmal genannt. Und dies zu Recht, denn die Konzertreisen durch das Ausland sind von kulturwerbender Kraft. Von den vielen Äußerungen über das Philharmonische Orchester ist mir eine in besonderer Erinnerung. Sie ist Werturteil und Mahnung zugleich: Es ist ein Glück, daß wir dieses Orchester besitzen, es ist eine Pflicht, daß wir es erhalten!«

Beschlossen sei dieser Rückblick mit einigen Bruchstücken aus Furtwänglers Ansprache. Sie lauteten:

»Man hat mir immer vorgeworfen, ich machte zu wenig Zeitgenössisches. Das ist nicht richtig, und wenn man genau zusieht, so wird man finden, daß es nicht viele bedeutende Werke des modernen Konzertsaales gibt, die nicht durch meine Hände gegangen sind. Aber ich habe sie stets mit Auswahl gebracht, ihnen von Anfang an innerhalb des Gesamt meiner Programme den Platz angewiesen, der ihnen meiner Meinung nach zukommt. So bin ich heute, so paradox das vielleicht manchem scheinen mag, der einzige oder einer der ganz wenigen, die moderne Werke in ihr Programm aufnehmen können, ohne eine wirtschaftliche Schädigung des Besuches ihrer Konzerte dadurch befürchten zu müssen.

Ich habe die Frage der modernen Produktion deshalb ausführlicher erörtert, weil von hier aus am besten verständlich ist, wie sehr sich unser Musikleben in sich selbst unvermerkt geändert hat, wie sehr sich alle Gewichte, alle Aufgaben innerhalb desselben allmählich gewandelt haben. Und es wäre wohl an der Zeit, diesen Wandel zu erkennen, ihm ins Gesicht zu sehen, anstatt seiner Erkenntnis auszuweichen und zu tun, als ob er nicht da wäre. Das musikalische Lebensbewußtsein früherer Zeit kumulierte tatsächlich immer in ihrer eigenen Produktion, die Pflege der Vergangenheit war vorwiegend Zutat, Beigabe. Heute ist das anders, und mit der veränderten Stellung der eigenen Musik hat sich unmerklich auch das Verhältnis zur Musik der Vergangenheit geändert. War dies Verhältnis etwa noch um die Jahrhundertwende vorwiegend rein historisch, so beginnt sich jetzt allmählich das Bewußtsein Bahn zu brechen, daß Vergangenheit nicht immer nur Vergangenheit, sondern sehr wohl auch noch ein Stück von uns selbst sein kann, und daß Aktualität des Tages und das im tiefsten Sinn Gegenwärtige und Moderne, weil zugleich Allmenschliche, nicht immer dasselbe zu sein brauchen, sich im Gegenteil häufig sogar im Wege stehen. Wir beginnen hellsichtig zu werden für die wahren Grundlagen, auf denen unser ganzes Musikleben ruht. Diese Grundlagen sind — mit einem Wort — die immer noch unerschöpflich Leben und Kraft spendenden Werke der großen Meister...

Man verstehe mich recht: wenn ich hier von »großen Werken« spreche, so meine ich nicht eine Vergötzung von abgeschlossenen Werken einer Vergangenheit, die ein für allemal vorbei ist, und ich verstehe diejenigen nur allzu gut, die meinen, daß es gerade die übertriebene Verehrung der sogenannten »Klassiker« sei, die uns zugrunde richte, uns nicht zum Bewußtsein unseres Selbst und unseres eigenen Wollens kommen ließe. Es handelt sich für mich bei diesen großen Werken nicht so sehr um sie selbst, als um das, von dem sie zeugen, um das, was hinter ihnen steht: um die Fähigkeit organischen Bildens gesamtmenschlicher

Inhalte. Diese Werke sind mir Symbol für gestaltendes Musizieren überhaupt. Wenn wir sie wirklich gestalten — heute werden sie meistens bestenfalls »referiert« —, dann werden sie auch wieder lebendig, dann werden sie unser, dann sind sie nicht nur »Vorbilder«, nicht nur »Klassiker«, d. i. nicht nur Fremdkörper. Dann werden sie wieder das, was uns Sonne, Leben, Wärme bringt, werden sie wieder die Achse, das Zentrum unseres Musiklebens. Heute sind sie in Gefahr und damit und deshalb unser Musikleben selbst. Wüßte der Mensch von heute in seiner seelischen Bedrängnis, was die Werke dieser Meister — grade auch für uns Deutsche — sind und sein können, und würden unsere Darstellungen, unsere Pianisten, Sänger, Dirigenten diesen Werken wirklich immer echten und unverfälschten Ausdruck verleihen, es gäbe keine Musikkrise.

Und hiermit komme ich zurück zum darstellenden Musiker, von dem ich in Gestalt des Berliner Philharmonischen Orchesters ausgegangen bin. Seine Aufgabe ist heute eine andere als früher; früher hatte er hauptsächlich die Produktion der jeweiligen Gegenwart zu begleiten, heute ist das nur noch zum Teil der Fall; er hat dazu noch die vielleicht weniger aktuelle, weniger sensationelle, aber sicher nicht weniger schwere, die vor allem geradezu verhängnisvoll-verantwortungsvolle Aufgabe, die Werke der Vergangenheit uns zu erhalten, sie weiter in die Zukunft wirken zu lassen.

Dies ist die Aufgabe auch eines Ensembles, wie unser Orchester. Wir sind Diener am Werk, weiter nichts. Aber gerade daraus ziehen wir unsern Stolz, das Bewußtsein unserer höheren Notwendigkeit. Wir wissen, daß wir nicht um unserer selbst willen, sondern um der Musik, um der Werke der großen Meister willen da sind. Und wir wissen, daß das Bewußtsein der lebendigen Wirksamkeit dieser großen Werke uns erhalten bleiben muß, soll das deutsche Musikleben — und damit übrigens das der ganzen Welt, denn schließlich hängt in der Musik doch alles mit dem Deutschen zusammen — erhalten bleiben und den ungeheuren Schwund des Betriebes, den die letzte Zeit mit sich gebracht hat, kräftig überstehen. Hoffen wir — das sei unser Wunsch zu diesem 50 jährigen Jubiläum — daß uns, daß dem Philharmonischen Orchester auch in Zukunft und noch recht lange vergönnt sein möge, in diesem Sinne zu wirken.«

OBERÖSTERREICHISCHES BRUCKNER-FEST

Unter den acht geistlichen Stiften des Landes, die wegen ihrer Lage, ihres Baues, ihrer Kulturschätze sehenswert sind, steht *St. Florian* obenan. Mit St. Florian ist der Name Anton Bruckner aufs innigste verbunden. Die mächtige Krisman-Orgel umbrauste den Sängerknaben, den jungen Lehrer Bruckner, sie wurde das Urerlebnis seiner Musik. In der Stiftsgruft, unter der großen Orgel, ruhen die irdischen Überreste Bruckners. Die *Bruckner-Orgel* wurde vor dem Verfall bewahrt, mit Anwendung der modernen Orgelbautechnik erneuert. Sie besitzt 92 klingende Stimmen, mit den in Verbindung gebrachten kleinen Chororgeln 136.

Die kirchliche Weihe durch den kunstsinnigen Propst Dr. *Vincenz Hartl* fand im Beisein des Bundespräsidenten und des Unterrichtsministers statt. In der damit verbundenen Festwoche wurden — teils in Linz, teils in St. Flo- an — zum Großteil Werke aus der Linzer Zeit Bruckners aufgeführt: die *f-moll-Messe*, von der sich Fäden in die ersten Sinfonien spinnen, die *b-moll-Messe* (in der »Neunten« greift der Meister auf das Motiv des Kyrie zurück), die *e-moll-Messe*, in ihren Stimmschichtungen und -schneidungen einem gotischen Dom vergleichbar. Dieses letztere Werk wurde durch die wundervolle Wiedergabe seitens des *Münchner Domchors* und seines stilempfindsamen Führers *Berberich* zum Haupterlebnis. In einem a cappella-Konzert (Altmeister des 15. und 16. Jahrhunderts, Bruckner, Müller, David) traten die erlesenen Qualitäten dieses Musterchors erneut in Erscheinung. Der Linzer Domchor (d-moll-Messe, Prof. Müller), der Stiftschor St. Florian (Plohberger), der christl. deutsche Gesangverein (Wolfsgruber), der »Sängerbund Frohsinn« (Keldorfer) — letzterer brachte das »*Te Deum*« in der Gollerschen Einrichtung — setzten freudig ihr ganzes Können für Bruck-

ner ein. In die Orgelvorträge — Werke von Bach, Bruckner, Müller, David (mit Bläser), Klose — teilten sich der technisch und geistig fabelhaft spielende *Högner* (Leipzig) und die einheimischen bewährten Hayböck, Daxperger, Müllner, Illenberger. Gefühlsinnig trug das *Paszthory-Quartett* mit Professor Stumvoll das *Streichquintett* vor. Als Neuheiten wurden geboten: »*In memoriam Anton Bruckner*« für Orgel, »*Bruckners Dankgebet*« für Baritonsolo, Chor, Orgel und Bläser (Dichtung von Probst Dr. Hartl), beide Werke aus der gewandten Feder Professor *Müllers*, und »*Introitus, Choral und Fuge* über ein Thema von Bruckner« für Orgel und Bläser von *J. N. David*. Neben seinen Streichquartetten ist dies das umfangreichste. »Das Thema zieht drei Kontrasubjekte nach sich und zwei Fugenbänder«. Technisch neu in seiner Arbeit ist die Einführung von Spiegelfuge und -Kanon. *Högner* leistete Hervorragendes, David dirigierte.

Hauseggers romantische Seele versenkte sich liebevoll in die zweitjüngste sinfonische Arbeit (die *annulierte in d-moll*) und die in gigantischer Formung voll Gedankentiefe und Elementargewalt in Neuland führende *erste Sinfonie*. Das verstärkte Musikerbundorchester spielte mit Ernst und Eifer.

Franz Gräflinger

* URAUFFÜHRUNGEN *

EDVARD GRIEG: DIE HOCHZEIT AUF TROLDHAUGEN.

Musikalische Fassung von *Felix Günther* (Braunschweig, Landestheater)

Im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts versuchte man einfache »Bauernliedlein« dadurch zu heben und weiter zu verbreiten, daß sie »christlich, moraliter und sittlich verändert« wurden; um die Jahrhundertwende findet sich dies Verfahren schon in größeren Formen, auch in Tanz- und Instrumentalmelodien, bis es schließlich in den *Operetten* »Dreimäderlhaus«, »Hannerl und Schubert« den Nullpunkt erreichte. Der offenkundige Mangel an zugkräftigen Opern veranlaßte Hugo Röhr, längst vergessene von Rossini (»Angelina«), Werfel solche von Verdi (»La forza del destino«, »Simone Boccanegra«), Kleefeld (»Faust« von Spohr) u. a. durch textliche oder musikalische Bearbeitung wieder lebensfähig zu machen. Im Gegensatz zu diesen Schatzgräbern schürfte *Felix Günther* im Norden und suchte das gefundene Edelmetall mit Hilfe von *Rudolf Lothar*, der sich in »Tiefland« als geschickter Textdichter erwiesen hatte, in blinkende Münze umzuschmelzen. Er ging dabei auf das Singspiel zurück, das die Vereinigung dramatischer und musikalischer Forderungen, logischen Aufbau, scharfe Zeichnung der Personen und planvolle Steigerung ausschließt, und schuf ein Familienrührstück fast ohne Handlung, aber ohne sentimentalen Einschlag. Die gesunden, kernig-kraftvollen, warm- und treuherzigen, bäuerlich-schlichten Menschen treten uns in den patriarchalischen Verhältnissen als stammverwandte skandinavische Germanen sofort näher; die Natur versetzt uns in das Traumland der Kindheit und weckt die Sehnsucht nach ähnlicher Ruhe als Heimat der Seele. Für das ethische Enoch Arden-Motiv, die sittenreinen Personen, die keinen dramatischen Schwung vertragen, weil sie sich kampflos in ihr Schicksal fügen, war Griegs Lyrik geeigneter als jede andere, da sie für alle Regungen von Herz und Gemüt den rechten Ton findet, außerdem auf Volksweisen beruht, also auch in der Verbindung der einzelnen Nummern in der freiesten Textgestaltung melodisch wirkt. Der Bearbeiter ging mit hoher Verehrung und Liebe an seine Aufgabe, denn er tastete das Original nie an, sondern wahrte stets die nationale Eigenart und Farbenpracht des Orchesters; dabei steigerte er nach dem matten Anfang bei fast gleicher Grundstimmung durch neue Überraschungen, so ein nachahmenswertes Beispiel für die erwartete moderne *Spieloper* schaffend. Die Konzert-Ouvertüre des Meisters »Im Herbst« mit ihrer frischen Naturromantik leitete das Werk stimmungsvoll ein. Kapellmeister *Willy Czernik* und Oberspielleiter *Heinrich Voigt* hatten die Wiedergabe sorgfältig vorbereitet, *Gustav Hammer, Marlene Müller, Moritz Harlan, Valentin Haller* und *Richard Lüttjohann* setzten alle Kraft für den verdienten Erfolg ein.

Ernst Stier

ERWIN DRESSEL: DIE ZWILLINGSESEL (Dresden, Staatsoper)

Die Staatsoper hat als Uraufführung eine Spieloper vom jungen Tonsetzer *Erwin Dressel* herausgebracht, der vor vier Jahren schon als Siebzehnjähriger mit der Oper »Columbus« Aufsehen erregt hatte. Das neue Werk, das sich »Die Zwillingsesel« betitelt, behandelt den gleichen Stoff wie Hugo Wolfs »Corregidor«. Das bedeutet natürlich ein ziemliches Wagestück. Doch unterscheidet sich die neue Oper von dem berühmten Vorgänger durch eine in jeder Beziehung »leichtere« Fassung und Haltung. Der Textdichter *Arthur Zweiniger* gibt die Fabel von dem verliebten Amtmann, der die schöne Müllersgattin als Liebhaber von der traurigen Gestalt vergebens umwirbt, in dreiaktiger Fassung. Dadurch gewinnt die Verkleidungskomödie eine sehr viel fließendere und anmutigere Form als seinerzeit in dem vieraktigen Buch, das Rosa Mayreder für ihren genialen liederkomponierenden Zeitgenossen entwarf. Und auch Dressels Musik läßt irgendwelche Erinnerung an Hugo Wolfs schwergepanzerten hispanischen Meistersingerstil gar nicht aufkommen. Sie gibt sich in ganz leichtgefügter, teilweise fast operettenhafter Form. Das Orchester in ziemlich kleiner Besetzung, mit Klavier und Saxophon als neuzeitlichen Klangelementen, wirkt streckenweise fast kammermusikalisch durchsichtig. Sonst zeigt die Musik eine erfreuliche Liebe zur Melodie, nicht zur trivialen, aber auch nicht zur verkrampft geistreichelnden, sondern zu einer mit zierlich und natürlich fließender Grazie. Die harmonische Stütze bewegt sich auf weite Strecken nur in gebrochenen Akkorden, ohne selbständiges polyphones Beiwerk.

Trotzdem hat man dank der feinen Instrumentation nie den Eindruck des Primitiven. Es klingt alles reizvoll und gewählt, und die Singstimme kommt mit großer Selbständigkeit zur Geltung. Auch sie ist vorwiegend melodiös; Buffoparlando kommt gelegentlich, wirkliches Rezitativ nur sehr selten vor. Meist werden kürzere oder längere geschlossene Formen angestrebt; einmal zeigt eine Buffoszene sogar den Bau eines dreiteiligen sinfonischen Scherzos mit einem Trio inmitten, in anderen Fällen wirkt sich Walzerrhythmus formbildend aus. Immer steht man unter dem Eindruck einer mit kluger Beherrschung und angeborenem Formgefühl gegebenen Architektonik. Und das will immerhin auch schon etwas bedeuten.

Die Dresdner Oper hat das Werk in einer liebevoll und sauber ausgearbeiteten Aufführung unter *Kutzschbachs* musikalischer Leitung mit belebter Regie von Schum und hübschen Bühnenbildern von Mahnke herausgebracht. Die umworbene Müllersgattin Frasquita fand in *Margit Bokor* eine scharmante und stimmschöne Vertreterin. *Hirzels* blühender Tenor und seine gemütvoll humoristische Komik, ebenso wie *Schöfflers* auf großen Ton gestützte Charakterkomik vermittelten lebendig die Typen der männlichen Gegenspieler. Unter solchen Umständen konnte ein sehr freundlicher Erfolg für das neue Werk nicht ausbleiben. *Eugen Schmitz*

ARRIGO PEDROLLO: PRIMAVERA FIORENTINA
GINO MARINUZZI: PALLA DE MOZZI (Mailand, Scala)

Mit Vergnügen weisen wir auf zwei schöne Erfolge in der Scala mit neuen Opern hin, und zwar »*Primavera Fiorentina*« von *Pedrollo* und »*Palla de Mozzi*« von *Marinuzzi*: die erste eine frische, leichte, graziöse Oper, die zweite mächtig, leidenschaftlich und dramatisch. In diesen beiden Opern haben die Komponisten vor allem das Verdienst, sich mit ihrer Musik in den gewählten Operntext vollständig einzufühlen. Das Libretto der »Primavera Fiorentina« (ein Akt von Mario Ghisalberti), von toskanischem Kolorit aus dem 14. Jahrhundert, entwickelt einen jener üblichen Scherze für die mit »Eleganz gehörnten Ehemänner«, wie sie die Novellen des Boccaccio schmücken. Pedrollo, bis jetzt daran gewöhnt, nur tragische Gegenstände in starken Farben zu behandeln, hat jetzt seiner Musik die richtige fröhliche Note zu geben gewußt und — (das war das Schwierige für ihn) — auf den Aufwand technischer Geschicklichkeit verzichtet, um mit der nötigen Einfachheit und Leichtigkeit die Entwicklung der Handlung zu malen. Der Gesang löst sich leicht und angenehm. Alles erfolgt rasch und ohne Hemmnis. Nicht alles ist immer originell, aber auf jeder Seite die Spur des feinen Musikers, der seine Sache versteht und ohne Zögern oder Bedauern schreibt, was ihm sein Herz diktiert. Seine Oper gefällt und unterhält: der Zweck ist erreicht.

Eine große Ehrlichkeit zeigt ebenfalls *Gino Marinuzzi* in seiner neuen Oper. Das Libretto ist von Forzano: »Melodrama« haben es die

beiden Autoren genannt. Es tritt darin klar der Wunsch hervor, sich an den großen Vorbildern vom Typus Don Carlos (von Verdi) aus dem 18. Jahrhundert zu begeistern: folglich Tradition in der Auffassung der Oper, Tradition in dem Sinn, daß die unmittelbaren Charaktere der italienischen Oper klar herauskommen mit Ausschluß des musikalischen und theatralischen Internationalismus, der heute bei vielen Autoren die Zeichen der Rasse verwischt. Die Oper ist gut aufgebaut. Forzano, ein außergewöhnlich begabter Kenner des Theaters, und Marinuzzi, bekanntlich einer unserer besten Orchesterdirigenten und daher gründlicher Kenner aus langer Erfahrung, wissen, was eine Oper sein soll; sie haben sich ausgezeichnet verstanden. Die Handlung ist romantisch mit kriegerischem Hintergrund. Marinuzzi hat eine ausgezeichnet instrumentierte Partitur geschrieben, worin das Chorelement in Form und Gestalt besonders gut behandelt ist. Die Musik sehr ausdrucksvoll, doch zuweilen, wie im letzten Akt, etwas rhetorisch. Wir ziehen den ersten Akt vor wegen seiner Innigkeit und schönen Einfachheit der Grundlinien. Ist das vielleicht eine Oper als Reaktion auf einige kürzlich nicht geglückte moderne Versuche? Wir glauben es nicht; wir glauben vielmehr an das einfache Bekenntnis eines Dichters und Musikers, der nur die Wahrheit seiner Gefühle zum Ausdruck bringen will. Die Oper von Pedrollo wurde von *M. Ghione* dirigiert, die von Marinuzzi vom Autor selbst. Beide Aufführungen waren in jeder Hinsicht ausgezeichnet. — Die »Elektra« von Strauß hat in diesen Tagen in Anwesenheit des Autors einen großen Erfolg erzielt. Protagonistin war Giulia Teß, Dirigent Maestro Panizza.

Lodovico Rocca

HENRI FEVRIER: »LA FEMME NUE« (Paris, Opera comique)

Die Opera comique hat endlich einmal ein Kassenstück. Das große Publikum gerät über diese »Nackte Frau« rein aus dem Häuschen; die Fachpresse dagegen ist von ihr mit Recht nicht übermäßig begeistert. Als dichterischer Vorwurf war wiederum das schon so sehr verstaubte und verarbeitete Thema von einem Manne, einem Maler, zwischen zwei Frauen, die eine das Modell zum Gemälde »La femme nue« und die andere eine weitere Geliebte des Malers, Prinzessin und Gemahlin eines unendlich vertrottelten Prinzen, gewählt worden. Die reichlich naive, geist- und witzlose Geschichte, wie sie uns in der vorliegenden Oper entgegentritt, hat mit der Musik das eine gemeinsam, daß man irgendwo und irgendwann schon einmal zwingend Ähnliches gesehen und gehört haben muß. Wenn man trotzdem von dieser Nichtigkeit als Oper Notiz nehmen möchte, so ist es die Tatsache einer außerordentlichen Bühnenwirksamkeit, mit der der Textdichter das Ideechen zu garnieren verstand.
Fevrier hat mit der größten Gewissenhaftigkeit den instrumentalen Teil seiner Oper bearbeitet. Auch die Behandlung der Singstimmen und des Chorsatzes läßt nicht nur auf gründliche Kenntnis des Stoffes, sondern auch auf unerläßlich praktische Bühnenerfahrung schließen. Solche positiven Werte verhindern leider nicht, daß man beim Anhören des Werkes unwillkürlich an ein Photographiealbum erinnert wird: lauter gute Bekannte. Massenet und Gounod, Wagner und Tschaikowskij, meistens Musik von gestern und manchmal auch von vorgestern reichen sich brüderlich die Hände. Es soll gerechterweise nicht verschwiegen werden, daß der Komponist auch hie und da einen dissonanten Akkord riskiert. An Stellen lebhafteren Charakters, wo Fevrier eigene Gedanken gibt, wirkt er echter und überzeugender als dort, wo er in Gefühl macht. Seine Lyrik bewegt sich hart am Rand jenes Abgrunds, wo die Gewässer des ewigen Kitsches fließen. Nur einmal lacht das Publikum. Und zwar dort, wo der Präsident der französischen Republik unter den Klängen der Tschaikowskij-Ouvertüre »1812« — wollte sagen der Marsaillaise — ein öffentliches Kneiplokal betritt (!), um den Maler zu seiner preisgekrönten »femme nue« zu beglückwünschen.

Otto Ludwig Fugmann

IGNAZ LILIEN: DIE GROSSE KATHARINA (Wiesbaden, Staatstheater)

Die dreiaktige komische Oper, auf den englischen Urtext komponiert (deutsche Fassung: Konrad Maril), erhielt von Shaw in einem Brief an den Autor das ermutigende Geleitwort: »Ich sehe mit Genugtuung, daß Ihre Partitur brillant und witzig genug sein wird, um meinem kleinen anspruchslosen Stück mehr als Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.« — Zieht man selbst ein gut Teil der bei Shaw keineswegs selbstverständlichen Höflichkeit

ab, so rechtfertigt doch der Eindruck des Abends, der die Maifestspiele eröffnete, dieses Urteil als Bestätigung eines nicht alltäglichen Könnens. Die geschlossenen Formen der alten Nummernoper bestimmen den Grundriß des Werks, das unter Verzicht auf romantisch-musikdramatische Effekte in seiner konsequent gestalteten Polytonalität ein entschlossenes Bekenntnis zur neuen Klangwelt ablegt. Allerdings steht bei Lilien, der in überströmender Musizierfreudigkeit bekannte Vorbilder hie und da unbekümmert reproduziert, die Frage nach einem persönlich ausgeprägten Stil noch zur Diskussion, auch erscheint das Verhältnis von Orchester und Singstimmen nicht durchweg richtig ausbalanciert, und einige Kürzungen — namentlich im ersten Akt — dürften das Interesse steigern. Entscheidend jedoch bestimmt das Fazit ein musikantischer Humor, der nicht an der Oberfläche haftet, sondern vom Geist her zur Substanz vorzudringen sich bestrebt.

Für das Werk des 34jährigen, der bereits 1928 in Antwerpen, Brüssel und Hannover mit einer tragischen Oper »Beatrys« debütierte, hatte das Wiesbadener Staatstheater seine besten Kräfte eingesetzt. In erster Linie gilt dies von *Rankl*, der die reichlich schwierige Partitur ungemein klar und subtil gestaltete, unterstützt von *Paul Bekker*, dessen Inszene mit den Bühnenbildern *Friedrich Schleims* sich dem grotesken Vorwurf der Komödie wirkungsvoll anpaßte. *Grete Reinhard* (Kaiserin Katharina), *Ilse Habicht* (Claire), *Heinrich Hölzlin* (Potemkin) und *Josef Moseler* (Edstaston) verkörperten dankenswert die Hauptrollen. Wenn — durchaus begreiflich bei der konservativen Grundhaltung des hiesigen Publikums — auch einiger Widerspruch laut wurde, so überwog doch zum Schluß der Beifall, den ein vollbesetztes Haus dem Komponisten und allen um die Wiedergabe Bemühten als Dank für einen sehr interessanten Beitrag zur zeitgenössischen Oper aussprach.

Emil Höchster

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Aus den letzten zwei Monaten ist nur von etlichen Neueinstudierungen bewährter Opern des Spielplans zu berichten. In der Staatsoper wurde Verdis *Falstaff* wieder aufgenommen. Es handelt sich eigentlich um eine Übernahme der von *Klemperer* betreuten Falstaff-Aufführung in der seligen Kroll-Oper. Daß man diese in mancher Hinsicht sehr lobenswerte Erneuerung des Verdischen Meisterwerkes auch für die Zukunft nutzbar machen wollte, ist ganz in der Ordnung. Im wesentlichen wurden diesmal die Eindrücke jener älteren Falstaff-Aufführung des Jahres 1931 bestätigt. Wieder bewunderte man die ausgezeichnete Leistung *Fritz Krenns*, der einen Falstaff von nicht nur körperlich bedeutenden Maßen auf die recht gewichtigen Beine stellte. Auch *Willy Domgraf-Faßbaender* wußte mit der Gestalt des eifersüchtigen Ford schauspielerisch packenden Eindruck zu erzielen. Das Quartett der lustigen Weiber bringt es nicht ganz auf die künstlerische Höhe der männlichen Partner. Was *Käthe Heidersbach*, *Susanne Fischer*, *Else Ruzicka*, *Margarethe Arndt-Ober* erreichen, ist achtbar, musikalisch saubere Leistung, ohne indes das Ohr zu bezaubern durch erlesene Schönheit des Singens und das Auge zu entzücken durch Anmut, gemischt mit sprühendem Frohsinn. Es ist in diesem Frauenquartett ungefähr die gleiche Nuance wie in den zwar brauchbaren, aber nüchternen, durch Farbenfroheit nicht gerade ausgezeichneten Bühnenbildern und Kostümen *Theo Ottos*. *Klemperers* Dirigentenleistung überlegen in der Klarheit, Genauigkeit, der geschliffenen Pointierung bei der Wiedergabe der entzückenden Partitur. Gleichwohl hätte ein Schuß mehr Wärme, Weichheit und Anmut in den lyrischen Partien nichts geschadet.

Nach längerer Pause bringt die Staatsoper jetzt wieder *Richard Strauß'* »*Ariadne auf Naxos*« heraus, in einer Aufführung, die sowohl des Werkes durchaus würdig ist, wie auch des staatlichen Instituts, an das höchste Ansprüche zu stellen man befugt ist. So herrschte diesmal eitel Freude vor über die beglückende Straußsche Musik wie über die künstlerische Vollendung der nachschaffenden Leistung. *Leo Blech* musizierte in angeregtester Laune und meisterlich mit den ausgezeichneten 36 So-

listen der Staatskapelle. Auch auf der Bühne erlebte man ein Klangwunder: die Zerbinetta der *Ivogün*, deren geschmeidige Kehle mit dem üppigen Gerank der Fiorituren, den jauchzenden Trillerketten, den Tonkaskaden dieser Partie mit wahrhaft spielerischer Grazie und erstaunlicher Leichtigkeit fertig wird. Gesanglich hervorragend auch das Paar Ariadne und Bacchus, von *Anni Konetzni* und *Max Lorenz* mit überlegener Kunst behandelt. *Käthe Heidersbach* als junger Komponist blieb ihrer Aufgabe nichts Wesentliches schuldig. Auch die kleineren Rollen waren gut besetzt, die Spielleitung (Generalintendant *Tietjen*) hielt das lustige Treiben auf der Bühne in zwanglosem Fluß, und der äußere Rahmen war durch *Emil Preetorius*' glücklich geratene Szenenbilder dem Stil und Wesen des Werkes durchaus angepaßt.

Die Städtische Oper wartete mit einer Neuinszenierung von *Mozarts »Entführung aus dem Serail«* auf. Eine saubere, unter *Paul Breisachs* feinfühliger und exakter Leitung glatt verlaufende Aufführung. Was die neue Inszenierung angeht, so hat *Wilhelm Reinking* diesmal seinen Hang zur nüchternen Sachlichkeit eingedämmt und auf der Bühne zwar einfache, aber zweckentsprechende und sogar hübsche Szenenbilder aufgebaut. Intendant *Ebert* als Spielleiter sorgte für lebhaften Ablauf des szenischen Geschehens. Es wird auch gut gesungen und agiert. *Marguerite Perras* holte sich als Konstanze einen bedeutenden Erfolg durch die Virtuosität ihres Ziergesangs, die Frische und Schönheit des Stimmklanges. *Irene Eisinger* ist im Gesang wie in der Erscheinung ein reizendes Blondchen. Für den Osmin setzte *Eduard Kandl* seine oft bewährte komische Kraft ein wie auch seine nicht unbeträchtlichen stimmlichen Mittel. Das Ensemble wird vervollständigt von *Hans Fidessers* sympathischem, schön singendem Belmonte und *Wilhelm Gomberts* lustigem, fast schon zu fidelem Pedrillo.

Hugo Leichtentritt

BERN: Überall dasselbe Spiel: Die Operette, oder besser gesagt: das weiße Rößl, sorgt für die Kasse, und die dramatische Kunst hat Mühe, sich über Wasser zu halten. So hat sich Direktor Lustig-Prean in den Kopf gesetzt, seine Liebe zu den Wagnerepigonen von Augsburg nach Bern zu transplantieren. Die *»Brüder Karamasoff«* geben *Otakar Jeremias* kaum Gelegenheit zur Entfaltung lyrischer Ruhepausen. Außerdem ist der erste Akt als wichtige Exposition nicht ohne weiteres zu entziffern. Das letzte Bild fällt ganz ab. Fast durchgängig bedient sich der Musiker der rezitativischen Injektionstechnik, die, wenn auch noch so geistreich konzipiert, auf die Dauer um so mehr ermüdet, da die mageren Motive zu wenig Eigenart zeigen. Am bedeutendsten wirkte die Gerichtsszene, wo der Autor sein ganzes Schilderungstalent einsetzen konnte. Albert Nef hat das ungemein schwierige Werk mit aller Intensität einstudiert und Direktor Lustig-Prean für eine stilgemäße Inszenierung gesorgt. Die vokale Gestaltung war durchaus befriedigend, so daß sich die Oper wenigstens durch die Abonnements schlängeln konnte, was *Weingartner* mit seinen Werken »Die Dorfschule« und »Meister Andrea« versagt blieb. Für die japanische Tragik des ersten Dramas setzt der Autor seine ganze Instrumentationsfarbenkunst ein, während die Komik des Renaissancelustspiels textlich wie musikalisch schon recht abgeblaßt erscheint. Am Schluß der Saison hoben *Wagners* Meistersinger und Parsifal unsere Bühne auf ein hohes künstlerisches Niveau, wo Albert Nef der gegebene Wegweiser ist. *Julius Mai*

BRESLAU: Selten ist das Urteil über ein neues musikalisches Bühnenwerk so gleichmäßig ausgefallen, wie das über *Hans Pfitzners »Das Herz«*. Der Geist des Werkes tritt offen zutage, Stil und Form sind ohne Probleme; die Fachleute sind sich schnell einig geworden. Interessanter ist in diesem Fall die Frage: Verträgt unsre Zeit diese Romantik, verlangt sie etwa gar nach ihr? Ich denke dabei nicht an das ästhetisch geschulte Publikum, sondern an die Hörer, die heut — wenigstens in der Provinz — die Mehrheit der Theaterbesucher bilden: Mitglieder der Volksbühnen oder andrer Organisationen. Einfache, unbelastete, erwartungsfrohe Leute. Es scheint so, als wenn sich hier dieses Publikum von der neuen Oper angezogen fühlte. Ein bißchen mag ja die Theatermaschinerie nachhelfen, aber die Art des Beifalls hat doch etwas Spontanes an sich. Trügt der Eindruck nicht, dann tragen mit der Pfitznerschen Oper deutsche Romantik, sittliche Gedanken, sprachgebundene nationale Musik einen Erfolg davon. Die Breslauer Aufführung stützte sich hauptsächlich auf die vorzügliche Wiedergabe des Instrumentalen *(Carl Schmidt-Belden)* und die Wirkung der Bühnenbilder *(Hans Wildermann)*. Der junge begabte Regisseur *Werner Jacob* ist einer solch großen Aufgabe noch

nicht gewachsen. Die Hauptpartien wurden von *Richard Groß*, *Herma Kaltner* und *Barbara Reitzner* beifallswürdig gesungen und dargestellt.
Cornelius' Meisteroper: »*Der Barbier von Bagdad*« mit dem klugen und musikalischen Bassisten *Andra* in der Titelrolle, findet starken Beifall, ebenso die von *Mark Lothar* bearbeitete, unter Hartmanns interessanter Regie stehende *Haydnoper: »Die Welt auf dem Monde*«. Die Junge Bühne machte den Versuch, das Jazzoratorium: »*h. m. s. royal oak*« von *Erwin Schulhoff* szenisch darzustellen. Die von Aurel von Milloß gestellten Bilder waren eindrucksvoll. Der Erfolg blieb trotzdem aus, weil das Werk selbst zu geringe stoffliche und klangliche Substanz besitzt. Mit freundlichem Beifall wurde *Ernst Tochs* Musikmärchen: »Die Prinzessin auf der Erbse« begrüßt. In ihm stellte sich eine neue talentvolle Koloratursoubrette, *Gretl Sedlaczek*, vor.

Rudolf Bilke

DRESDEN: Zum *Haydnjubiläum* hat man des Meisters heitere Oper »*Der Apotheker*« in der einaktigen Bearbeitung von *Robert Hirschfeld* ausgegraben. Die harmlose Buffohandlung im Stil von Rossinis »Barbier« und Haydns anspruchslose unterhaltliche Musik, die freilich mehr für die Gattung als solche als für den Altklassiker der Sinfonie charakteristisch ist, gefielen recht gut. Szenisch war das ganze Spiel von Reucker sehr nett mit einem wirklichkeitsfrohen Bühnenbild und entsprechend überbetonten Trachten aufgezogen. Als alter verliebter Apotheker sah Kurt Böhme verboten komisch aus und ließ seines jungen schwarzen Basses Klangpracht verschwenderisch wirken. Liesel von Schuch gab als umworbenes Mündel mit dem ihr eigenen Stilgefühl und Scharm ein allerliebstes Gegenstück zu ihrer Barbier-Rosine. Die beiden jungen Freier wurden von Martin Kremer und Marta Fuchs mit viel Spiellaune und gesanglich sehr hübsch verkörpert. Besonders der Dame schien die Hosenrolle riesigen Spaß zu machen. Auch Pembaurs Chor machte vergnügt mit, und Kutzschbach als musikalischer Leiter ist ja bekannt für die verständnisvolle Fühlung, die er zu solchen musikgeschichtlichen Seltenheiten leiht. Da die Oper keine Ouvertüre besitzt, wurde als Einleitung eine dreisätzige Jugendsinfonie des Meisters gespielt, die die Stimmung mit ihrer schlichten Anmut und Fröhlichkeit gut vorbereitete.

Eugen Schmitz

GENF: Zu Ehren der Abgeordneten in der Weltabrüstungsstadt wurden Theaterfestspiele großen Stils veranstaltet. Der erste Zyklus umfaßte die Mozartopern »Die Entführung«, »Cosi fan tutte« und die »Hochzeit des Figaro« unter der ungemein geschmeidigen und dennoch großzügigen, beschwingten, ja hinreißenden Führung *Franz von Hoeßlins*, der mit Souveränität Solisten, Chor und Orchester zur Einheit zusammenraffte. Die überragenden Künstler der Bühnen Berlin, München, Dresden, Wiesbaden, Köln und Mannheim — Regie: Otto Krauß —, sie alle legten Zeugnis ab von der hochstehenden Gesangs- und Bühnenkultur im heutigen Deutschland und hinterließen bleibendere Eindrücke und Sympathien als manch weise Diplomatenrede und kluger Zeitungsartikel.
Diesen wundervollen deutschen Festspielen folgte die *Mailänder Scala* mit Cimarosas »Heimlicher Ehe«, Rossinis »Barbier«, Verdis »Rigoletto« und Puccinis »Tosca« unter der künstlerischen Gesamtleitung von Max Sauter-Falbriard und mit den Dirigenten Edmondo de Vecchi und Arturo Lucon. Trotz der unerhörten Belcanto-Akrobatik vollendeter Kehlkopfvirtuosen und des ausgelassensten, an buffonesken Einfällen überreichen Spiels geborener Mimen vermißte man die letzte Abrundung in der Gesamtdarstellung, an die uns die Scala unter Toscanini gewöhnt hatte.

Willy Tappolet

HAMBURG: Als *Haydn* - Gedenkfeier brachte das Stadttheater die komischheroische Oper »Ritter Roland« (Orlando Paladino) von Haydn, in der Bearbeitung von Ernst Latzko, zur Uraufführung: eine dankenswerte, durch den Anlaß gerechtfertigte Tat, die einmal helleres Licht auf den bisher unbekannten Opernkomponisten Haydn warf. Das Werk, melodisch und musikalisch mit manchen kostbaren Einfällen gesegnet, ist im Schema letzter Ausläufer der Barockoper der Händelzeit, gehört aber musikalisch und auch geistig schon stark dem Stildurchbruch der Rokokozeit an. Es bleibt somit, auf einen schwachen Text gestützt, der den beliebten Orlando-Stoff in Typen und Szenen schon sehr verdünnt verarbeitet, eine zwiespältige Schöpfung: Spielerisches und Pathetisches, Schein und Wahrheit binden sich nicht mehr genügend, stoßen nicht mehr überzeugend und einheitlich in gewisse irrationale Bezirke des alten Operntypus vor. Die Oper, von *Tutenberg* in der Regie, von *Gotthardt* musikalisch

betreut, in den Bühnenbildern Dwingers etwas überstilisiert, an sich ganz richtig stark nach der Buffoseite hin betont, aber in den Mitteln der Ironisierung eines vergangenen Typus nicht ganz glücklich, fand sehr freundliche Aufnahme. *Max Broesike-Schoen*

KOPENHAGEN: Mit dem neuen Jahr ist der Pianist *Victor Schiöler* aus seiner Stellung als »erster Opernkapellmeister« (einen zweiten gab es übrigens nicht) ausgeschieden, und als Kapellmeister ist — auf *wie* viel Jahre, weiß man noch nicht — der hier geschätzte *Egisto Tango* angestellt worden, und neben ihm der noch jugendliche, frühere zweite Kapellmeister *Johan Hye-Knudsen.* Als Opernregisseur kam der Baßsänger *Johannes Fönss* zurück, neben ihm auch der Kammersänger *Paul Wiedemann.*
Hoffentlich wird diese Konstellation, die mit dem Wechsel des Theaterchefs in Verbindung steht, in der Länge für unsere Oper günstig sein. Bisher haben die schwierigen »Krise«-zeiten und Kränklichkeit im Personal eine größere Entfaltung der Oper verhindert. Nur *eine* Neuheit kam bisher vor: »Fete galante«, eine lustspielartige Oper aus der Zeit Ludwigs XV., womit der Komponist *Paul Schierbeck* auf der Bühne debutierte, nicht ohne Glück, was die gewandte und gutklingende Musik betrifft — ohne aber das Publikum mehr als wenige Abende interessieren zu können.
Kurz vor dem Tod *Carl Nielsens* leitete *Tango,* damals noch Gast, eine brillante Aufführung von Nielsens meisterhafter komischer Oper »Maskerade«. Weniger glücklich waren dagegen die Aufführungen von »Meistersinger« und »Figaros Hochzeit« unter Schiöler, die letztere zeigte außerdem die bedauerliche Akustik der »Neuen Bühne«. Sonst ist zu notieren die glanzvolle Leistung *Lauritz Melchiors* als Siegfried. Jüngst gastierte dann noch die Gesangskünstlerin *Elisabeth Schumann* in »Figaro« und »Bohême«. Neu einstudiert unter Tango wurde »Aida« und gelang sehr gut. *William Behrend*

NEAPEL: Die San Carlo-Oper steht mitten in einer schweren Krise, so daß man nicht einmal den normalen Schluß der Spielzeit gewährleisten kann. Der ausposaunte Zusammenschluß der vier größten Opernhäuser hat keine entscheidende Besserung bringen können. Wie es im vorigen Sommer an dieser Stelle in der Besprechung der italienischen Opernkrise vorausgesagt wurde, bleiben als Quelle des Unheils die Fehler des Systems. Die Stars halten die Ausgaben hoch, und die Höhe der Ausgaben verhindert eine Senkung der Preise. Die hohen Preise kann aber das Publikum heute nicht mehr zahlen.
Das künstlerische Programm steht also unter dem Unstern einer Reihe aufgezwungener Verzichte. Nur Mulis Dafni war für Neapel eine Erstaufführung, die nach zwei Vorstellungen ad acta gelegt wurde. Jetzt regieren Verdi und Puccini bei sogenannten volkstümlichen Preisen und mit Besetzungen zweiter Garnitur. *Maximilian Claar*

PRAG: Über die Spielzeit bis zum heutigen Tag zu berichten, fällt nicht schwer. Es ist nichts vorgefallen. Im *Deutschen Theater* wird nicht gearbeitet. *Georg Szell* ruht. Vielleicht wird seine Tätigkeit gehemmt, vielleicht interessiert ihn das Theater nicht mehr. Auf jeden Fall buche ich, daß als einzige Erstaufführung, die unter seiner Leitung bis Mitte April herausgekommen ist, »*Das Herz*« *Pfitzners* figuriert, sie ist anständig vorbereitet worden und hatte keinen Erfolg. Dann kam eine zweite: J. Kricкas »Spuk im Schloß«. Eine von Emil Pirchan inszenierte »Aida« ist noch zu notieren. — Im *Tschechischen Nationaltheater* sitzt *Ostrcil,* ein sehr seriöser, aber ziemlich weltfremder Mann, den die allem Zeitgenössischen feindlichen Menschen kopfscheu gemacht haben. Er hat einen zum Großteil von *Vl. Hofmann* und *Fr. Kysela* neuausgestatteten *Mozartzyklus* dirigiert, in dem der neubearbeitete »Idomeneo« auffiel. »*Siegfried*«, in der trefflichen Übersetzung von E. Kühnel, erlebte, prachtvoll studiert, seine Prager tschechische Premiere. Auch ein junger Künstler wurde berücksichtigt: *J. Zelinkas* Oper »*Die grüne Wiese*« hat mit ihrem unausgesprochenen Stil keinerlei Anteilnahme hervorzurufen vermocht. *Erich Steinhard*

WIESBADEN: Die Wiesbadener Bühne, deren Existenz als Staatstheater mit Schluß dieser Spielzeit endet, ist vorab durch eine neue Betriebsart wenigstens für ein Probejahr gesichert: Als Nassauisches Landestheater wird sie in Form einer G. m. b. H. weitergeführt, an der Staat, Stadt und Bezirksverband sich mit einem — gegen früher etwa um die Hälfte verminderten — Gesamtzuschuß von 800 000 Reichsmark beteiligen. An Stelle *Paul Bekkers* tritt *Berg-Ehlert* (bisher in Kassel), der als staatlich bestellter Kommissar die Umstellung leiten und zunächst einmal in der kommenden Saison als Intendant fungieren

soll. Die neue Ära dürfte einen erheblichen Personalwechsel für Bühnenvorstände und Solisten zur Folge haben.
Mit *Pfitzners* »*Herz*«, das hier ganze zwei Vorstellungen erlebte, ward ein großer Aufwand unnütz vertan. Die Erstaufführung von »*Signor Bruschino*« (Direktion *Ernst Zulauf*) vermittelte die Bekanntschaft einer Jugendarbeit *Rossinis*, die über dem Riesenerfolg des kurz darauf erschienenen »Tankred« und der »Italienerin in Algier« in Vergessenheit geriet, dann von Offenbach in einer auf das bescheidene Stimmaterial seiner »bouffes parisiennes« zugeschnittenen, jedoch textlich geschickt hergerichteten Bearbeitung vorübergehend wieder zum Erfolg gebracht wurde, der auch bei einem Gastspiel auf der Berliner Krollbühne (1858) nicht ausblieb. Die neue Fassung *Karl Wolfskehls* greift auf die Rossinische Urform zurück, dürfte jedoch trotz mancher somit aufgedeckten Feinheiten, die den Meister des im Stil ähnlichen »Barbier« ahnen lassen, das Werk kaum wieder repertoirfähig machen, da das allzu handlungsarme Originallibretto (Übersetzer Ludwig Landshoff) den Hörer kalt läßt. — *Kurt Weills* »Bürgschaft« erschien unter Regie *Paul Bekkers* hier gleich nach Berlin. Die von *Karl Rankl* hervorragend gestaltete Wiedergabe konnte sich auf eine weit über dem Durchschnitt stehende Ensembleleistung stützen. *Emil Höchster*

KONZERT

AMSTERDAM: Ein *Haydn-Zyklus* in den Orchesterkonzerten sowie den Kammermusikveranstaltungen des *Concertgebouw* läßt den Schöpfer der Sinfonie und des Streichquartetts in dem unerschöpflichen Reichtum seiner lebenssprühenden Kunst stets aufs neue bewundern. Interessant und aufschlußreich sind vor allem die frühen Sinfonien (Der Mittag, Auf dem Anstand u. a.), in denen die klassische Sinfonieform noch im Werden ist. Haydns Klavierkonzert in D spielte *Wanda Landowska*, das Violinkonzert in C *Albert Spalding*, in der Solo-Kantate »Ariadne auf Naxos« bewundert man eine bemerkenswert schöne Altstimme der jungen holländischen Sängerin *Annie Woud*. *Willem Mengelberg* und *Pierre Monteux* teilen sich auch in diesem Jahr wieder in die Leitung des Concertgebouworchesters. Beide bringen die großen Werke der sinfonischen Literatur in meisterhafter Wiedergabe. Besonders starke Eindrücke hinterließen *Berlioz'* Fantastique, *Bruckners* Siebente, *Mahlers* dritte Sinfonie und Lied von der Erde, mit Durigo und Urlus als Gesangssolisten, und *Regers* Hillervariationen. Ein ganzes Programm war den Werken *Alexander Glazunoffs* gewidmet: Vierte Sinfonie, Violinkonzert (Caecilia Hansen) und kleinere Orchesterstücke. Der sympathische Meister, der vor 50 Jahren als Siebzehnjähriger mit seiner ersten Sinfonie das Aufsehen der Musikwelt auf sich lenkte und seitdem eine der führenden Persönlichkeiten des russischen Musiklebens geblieben ist, wurde herzlich gefeiert. Das jüngere Rußland vertrat *Sergei Prokofieff*, der sein erstes Klavierkonzert, ein talentvolles Jugendwerk, virtuos spielte, und danach seine neue Orchestersuite »Pas d'Acier« nach einem durch die russische Industrie inspirierten Ballett dirigierte. Von zeitgenössischen Komponisten erschienen weiterhin *Alfredo Casella* als Pianist und Dirigent mit seiner Scarlattiana und der Ballettsuite »La Giara«, und zum erstenmal *Ernst Toch* als prachtvoller Gestalter seines groß angelegten Klavierkonzerts. Von holländischen Neuheiten der jungen Schule interessierten ein Cellokonzert von *Henk Badings*, ein Violinkonzert von *Guillaume Landré* und eine Orchestersuite von *Emmi Frensel Wegener*. Ein ganzer Abend war den Kompositionen von *Cornelis Dopper* gewidmet, der seine Stellung als Dirigent des Concertgebouworchesters niederlegte. Sein Nachfolger, *Eduard van Beinum*, ein starkes Talent unter den jüngeren holländischen Dirigenten, führte sich mit *Bruckners* achter Sinfonie sehr vorteilhaft ein. *Carl Flesch*, der noch auf der Höhe der Meisterschaft seine Konzerttätigkeit aufgeben will, verabschiedete sich mit dem Brahms-Konzert vom Amsterdamer Publikum. Man feierte den großen Künstler, den zahlreiche Bande mit Holland verknüpfen, wo er von 1903 bis 1908 auch als Lehrer am Amsterdamer Konservatorium ansässig war, außerordentlich herzlich. Zu den Ereignissen des Konzertwinters gehörte wieder das Auftreten von *Pablo Casals* mit Cellokonzerten von Matthias Monn und Schumann, von *Fritz Kreisler* und von *Ludwig Wüllner* als mächtigem Gestalter von Dirk Focks Melodram »Ein hohes Lied«. *Wilhelm Furtwängler* und die Berliner Philharmoniker fanden diesmal mit einem reinen Beethoven-Programm wieder begeisterte Aufnahme. Von bedeutsamen Choraufführungen verdienen besondere Erwähnung *Bachs* »Hohe Messe« durch den Toonkunstchor unter Leitung von Willem Mengelberg, *Regers* »Die Nonnen« und

Janaceks »Msa Glagolskaja« (Festliche Messe) durch die R. K. Oratorienvereinigung unter ihrem rührigen Dirigenten *Theo van der Bijl*, der auch ein wirkungsvolles Tedeum eigener Komposition zur Aufführung brachte.

Rudolf Mengelberg

BERN: Mit Spannung sah man der Erstaufführung von *Honeggers* jüngster Schöpfung »Cris du Monde« entgegen, die Fritz Brun als Krönung eines Honeggerabends ausgewählt hatte. Das für gemischten Chor, Soli und Orchester in gemäßigter Atonalik komponierte Werk konnte in Bern nach der glücklichen Geburt in Solothurn schon etwas prätentiöser auftreten. Die ungemein heikle Harmonik und Rhythmik des Neutöners hat in Brun und seinem ergebenen Cäcilienverein den Meister gefunden, der das musikalische Symbol der Weltzerrissenheit durch eine restlos schöne Aufführung in Kurs gesetzt hat. Bei den Novitäten der Abonnementskonzerte überwog diesmal die romanische Richtung. *Robert Casadesus* übermittelte uns die Kenntnis eines zwar rassischen, aber inhaltlich unbedeutenden Werkes »Nuits dans les jardins de l'Espagne« von *de Falla*, während Henri Casadesus mit der Société des instruments anciens einen vollen Erfolg mit Werken von Lorenziti, Clément und Asioli erzielte. In gleich anregendem Sinn wirkte auch ein intimer Abend, der von Paul und Detlev Grümmer veranstaltet wurde. Durch das Probstsche Millionenlegat ist nun Albert Nef in den Stand gesetzt, von Zeit zu Zeit eintrittsfreie Volkskonzerte mit anspruchsvollen Programmen zu geben. Zu den beliebten Orchesterdirigenten hat sich der Weingartner-Adept Otto Kreis gesellt, der an seinem Spezialabend als Hauptwerk die Brahmssche D-dur-Sinfonie siegreich interpretierte. Der Liederkranz hat mit 500 Mitwirkenden unter energischer Führung von Jos. Ivar Müller »Die heilige Elisabeth« von *Jos. Haas* in der Schweiz außerordentlich repräsentativ eingeführt. Das dankbare Werk arbeitet mit den einfachsten Mitteln, deren höchste Entfaltung jeweils kraftvollen Unisonochören zustreben. Und zum Schluß ein Musikidyll in Berns Umgebung: Dem Ronolfinger Lehrergesangverein war es vorbehalten, die erste strichlose Matthäuspassion im Berner Kanton zu kreieren. Die gesamte Presse der eidgenössischen Kapitale versammelte sich in Mümingens Kirche, um Bachs Meisterwerk im Original mit den alten Instrumenten zu lauschen. Ernst Schweingruber und seine Getreuen haben sich durch diese mutige Tat als wahre Kulturträger erwiesen.

Mais »Alpen« haben unter Schweingrubers Leitung ihre Durchschlagskraft auch in der Männerchorübertragung bewährt, so daß er mit seinem wackeren Eisenbahnerchor auch die Uraufführung des Oratoriums »Die Braut von Messina« desselben Komponisten wagen kann.

Julius Mai

BUDAPEST: Das Ergebnis der laufenden Konzertsaison bis Ende 1931 war trotz der wirtschaftlichen Krise nur in der Quantität geringer, in der Qualität wenigstens ebensogut, wie im vergangenen Jahr. Frau *Elisabeth Sprague Coolidge* gab dazu den schönsten Auftakt mit ihren zwei Budapester Kammermusikfestspielen im Oktober. Ein besonderes Verdienst der kunstfreudigen Geberin ist es, — abgesehen von der Bestreitung sämtlicher Auslagen ihrer Veranstaltungen —, daß sie weder die radikalste, noch die konservative Richtung zeitgenössischen Musikschaffens bevorzugend, uns eine Auslese von solchen Kompositionen gab, die mit dem heutigen Wertmaß gemessen, sozusagen schon als Standardwerte betrachtet werden können. Das internationale Programm der zwei Konzerte enthielt folgende Werke: »Ritrovari« für elf Instrumente von *Malipiero*, ein Konzert für Streichquartett mit Orchesterbegleitung von *Conrad Beck*, die Uraufführung des III. Streichquartetts des jüngsten ungarischen Coolidge-Preisträgers *L. Lajtha*, das Streichquintett von *Bohuslav Martinu*, das Konzert für Klavier mit Harfen- und Blasinstrumentbegleitung von *Hindemith* und ein Streichquartett von *S. Prokofjeff*. Das Publikum war für die erlesenen Darbietungen äußerst dankbar und feierte sowohl die Veranstalterin, wie die ausgezeichneten Mitwirkenden: die Pianistin Frau Lübecke-Job, das Roth-Quartett und Kapellmeister Hugo Kortschak.

Das Philharmonische Orchester von Budapest erfüllt in seinem Rahmen ebenfalls eine Kulturmission mit der Darbietung zeitgenössischer Werke. Von den Vorführungen der ersten drei Konzerte bildete in dieser Hinsicht den Gipfelpunkt die Orchestersuite aus *Bartóks* Pantomime: »Der hölzerne Prinz«, deren Konzerterfolg den Wunsch des szenischen Wiedersehens stark aufleben ließ. *L. Weiners* »Soldatenspiel« ist ein geistreicher Orchesterwitz, ein Kinderspiel für Erwachsene. Die Variationen über ein Husarenlied von *Fr. Schmidt* gehen sozusagen mit Elefanten auf die Mücken-

jagd und schießen den Vogel doch nicht ab. Um so erfreulicher war die Rhapsodie »Italia« von *A. Casella*, ein farbenprächtiger, italienischer Blumenstrauß. *E. v. Dohnányi* bewährte sich sowohl in den zeitgenössischen, wie in den übrigen hervorragenden klassischen und romantischen Programmnummern als vortrefflicher Leiter seiner ausgezeichneten Gemeinde.
Das junge »Budapester Konzert-Orchester« entwickelt sich in erfreulichster Weise. Es wurde unter andern auch von *Josef Krips* aus Karlsruhe geleitet, wobei die von *Jenö Hubay* für großes Orchester instrumentierte Chaconne von Bach zum Vortrag kam. Weder die bekannte Klavierbearbeitung, noch diese farbigklingende, mächtige Orchesterübertragung kann den edlen Wohllaut der Sologeige in der Originalfassung verdunkeln. Der Palestrina-Chor gab unter der Leitung von *L. Bárdos* in seinem, hauptsächlich älterer Kirchenmusik gewidmeten Abend einige kleinere Novitäten von *G. Kerényi*, *G. Kertész* und ihres Dirigenten Bárdos. Das ungarische Damenquintett (Klavier und Streichquartett) bewies nicht die glücklichste Wahl mit der Aufführung eines recht redseligen Klavierquintetts des Italieners *Zanella*. Der bekannte Cellist *J. Kerpely* brachte in seinem stilvollen Programm auch ein Cellowerk seines Begleiters *T. Polgár* zum Vortrag. Das Programm des Orgelabendes von *G. Wehner* enthielt u. a. auch eine wirksame Novität von *T. Pikéthy*, betitelt »Lux in tenebris«. Der Meistergeiger *Huberman* vermittelte uns in seinem Konzert die Bekanntschaft einer sehr ansprechenden, poetischen Konzertsuite für Geige mit Orchesterbegleitung von *Tanejeff*.

E. J. Kerntler

DRESDEN: Der Tonkünstlerverein veranstaltete einen interessanten Uraufführungsabend. *Elisa Stünzner* sang den neuesten Liederzyklus von *Ernst Krenek*, am Flügel von dem Komponisten selbst begleitet. Vor zwei Jahren lernten wir in gleicher Form die musikalische Lyrik von Kreneks »Reisebuch« kennen, dann bald darauf die »Fiedellieder« und weiterhin den Zyklus »Durch die Nacht«. »Gesänge des späten Jahres« nennt sich nun dieser Zyklus. Die Dichtungen stammen wiederum vom Komponisten. Es sind zehn lyrische Betrachtungen, die Gedanken von Einsamkeit und Vergänglichkeit nachgehen. Den Hauch einer trostlosen müden Zerrissenheit, der aus den freien Rhythmen dieser Gedankenlyrik spricht, kennt man von Kreneks früheren Werken her. Leider aber ist die Neigung zur Phrase, zum gesuchten Wortschwall diesmal stärker als sonst. Auch ihr musikalisches Wesen leidet an einer gewissen Übersteigerung. Wenn man seinerzeit beim »Reisebuch« den Eindruck gewinnen konnte, als strebe Krenek eine Wiedergeburt des Schubertschen Liedstils an, mit echter Liedmelodie und schlichter tonaler Begleitung, so ist er hier nun wieder ganz von diesem Weg abgekommen. Er gibt den komplizierten Stil der vertracktesten Liedgebilde Mahlers oder auch Regers in neumusikalischer Überkompliziertheit. Tonalität wird kaum spürbar, das Lieblingsintervall der Akkordbildungen ist die kleine Sekunde und große Septime. Konsonanz wird nur in homöopathischen Dosen verabreicht. Selbst die Schlüsse sind grundsätzlich dissonant. Der Gesang ist ebenso grundsätzlich unmelodiös und klarer periodischer Gliederung abhold. Der Klavierteil seinerseits erscheint ungemein reich an tonmalerischen impressionistischen Zügen. Liebäugelte einst der Krenek des »Reisebuches« in der Begleitung mit schlichtestem Sonatinenstil, so stellt der dieser Herbstlieder der Singstimme streckenweise entfesselte sinfonische Dichtungen zur Seite, die nach orchestraler Besetzung schreien. In der Tat dürfte die Begleitung der Gesänge und damit deren Gesamteindruck die volle gedachte Wirkung erst erreichen, wenn ein Kammerorchester, in der Art, für die Gustav Mahler ja auch die grundlegenden modernen Beispiele gegeben hat, in den Dienst ihrer Auslegung gestellt würde. Läßt man nun aber die Gesänge, so wie sie nun einmal sind und am ersten Abend geboten wurden, auf sich wirken, so erlebt man trotz allem Wenn und Aber manchen stimmungsvollen Moment. Daß es an stärkeren Gegensätzen mangelt, birgt allerdings die Gefahr einer gewissen Eintönigkeit. Restlos vollendet war die Ausführung der Neuheit durch die Sängerin und den begleitenden Komponisten. Wenn dem öfters aufkeimenden Gefühl von Ermüdung während des knapp einstündigen Werkes immer wieder Einhalt geboten wurde, so war das der nachschaffenden Kunst der Sängerin zu danken.

Eugen Schmitz

GENF: Zur Erinnerung an den vor einem Jahr verstorbenen Waadtländer Musiker Fritz Bach brachte sein Studienfreund *Ernest Ansermet* das Orchesterstück »Sommernacht, Gnomen und Zwerge« voll Mendelssohnscher Poesie zur Aufführung. Albert Roussels nicht

eben bedeutende »Kleine Suite« vermochte kaum zu überzeugen. Die selten gespielte sinfonische Suite »Frühling« des 24jährigen mit dem Rompreis ausgezeichneten Debussy führte zu den Wurzeln des musikalischen Impressionismus, soll doch der erste Entwurf auf Botticellis Primavera zurückgehen. Durch die spanisch-virtuose Orchesterbearbeitung der Arpeggione-Sonate Schuberts durch Cassado entbrannte ein leidenschaftlicher Streit: »Original oder Bearbeitung«, zu dem die Pariser »Société des instruments anciens« von Casadesus durch ihre stilwidrigen Darbietungen aus der Kammermusik des 18. Jahrhunderts reiches Material beisteuerte.
Statt zeitgenössische Werke in ein klassisches Programm gleichsam »einzuschmuggeln«, hat Ansermet mit seinem Orchestre Romand nun auch die sogenannten *Studienkonzerte* eingeführt. Der erste Abend ausschließlich moderner Musik gehört zu den stärksten Eindrücken des Winters. *Conrad Becks* sinfonischer Satz »Innominata« — Musik ohne Namen — gelangte zur Uraufführung. Romanische Formvollendung und Meisterorchestrierung verbindet sich hier mit dem trotzigen Ausdruckswillen des männlich-herben Alemannen und schuf ein Werk von stärkster Spannung und prägnantester Plastik. Den aus dem Rhythmus geborenen, ungemein frischen Orchesteretüden Wladimir Vogels folgten drei wundervolle Fragmente mit Sopran (Colette Wyss) und Orchester aus *Alban Bergs* »Wozzeck«. In *Honeggers* dreisätziger Sinfonie dämpfte Ernest Ansermet die atonale Härte des Anfangssatzes, gab sich dem verträumten Zauber der weitgeschwungenen Melodien des pastoralen Adagio hin und betonte die kerngesunde, lebensbejahende Musizierfreude des großartig aufgebauten Rondo. Als Gastdirigent erschien wiederum *Weingartner* und erstmals *Hoeßlin*, der sich durch seine geniale Dirigentenbegabung Publikum *und* Orchestermusiker im Sturm eroberte. *Willy Tappolet*

HAMBURG: Um es richtig einschätzen zu können, in welchem Ausmaß *Telemann*, der einst so berühmte, dann allzu rasch vergessene Zeitgenosse Bachs und Händels — auf den heute durch musikhistorische Forschungen wieder helleres Licht fällt — sich in die Barock-Renaissance unserer Tage eingliedern läßt, dafür fehlte bisher ein wichtiges Beweisstück: die praktische Aufführung eines seiner größeren, zyklischen Werke. Diese Lücke füllte eine Art Uraufführung der Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes aus, die der junge Telemannforscher *Hans Hörner* in Hamburg — zunächst statt der Kirche im Konzertsaal — veranstaltete. Aus der Fülle der Werke, die Telemann, einer der größten Vielschreiber aller Zeiten, komponierte, das richtige, möglichst charakteristische Dokument der Persönlichkeit zu finden, ist nicht leicht. Man wird auch kaum (ähnlich wie bei Händel), vor einem historisch nicht entsprechend eingestellten Hörerkreis, ganz ohne Bearbeitung, ohne Kürzungen, Einschiebsel und Änderungen auskommen. Ein Vergleich mit den Passionen Bachs zeigt deutlich die entwicklungsgeschichtliche Sonderstellung Telemanns auf dem Gebiet der Kirchenmusik: er ist weltlicher, opernhafter, »moderner« innerhalb seiner Zeit gerichtet, obwohl er, schon in den Chorälen, nicht ganz die Bindung mit der alten deutschen Passion verläßt. Von der Monumentalität, der Ausdrucksweite des Barockstils entfernt er sich bereits zu leichteren Zügen des Rokoko, zu Merkmalen, die manchmal schon überraschend Übergangsmomente zu Mozart zeigen. Für mancherlei sentimentalische Schwulstigkeiten der Dichtung, für manche barocke Längen und auch für das, was Telemann neben Bach und Händel nicht an genialer Architektonik, an Geschlossenheit des religiösen Stils erreicht, entschädigen sowohl in den Arien wie in den Chören viele geistvolle illustrative und expressive Einzelzüge. Sicher: die Wiederbelebung dieses Werks bedeutete keineswegs bloß eine historische Ausgrabung; sie enthüllte in Stil und Inhaltswert wieder in gleicher Weise den schwingenden, ausdrucksgesättigten Schönheitsklang, den das musikalische Barock in allen Spielarten seiner Entwicklung und künstlerischen Phasen birgt. Die Aufführung, die der verdienstvolle Bearbeiter und Herausgeber des Werkes mit Kräften des Hamburger Kammerorchesters, dem a cappella-Chor der Pädagogischen Akademie Altona und Solisten von Qualität, leitete, hielt sich auf sehr anerkennenswerter Höhe.
Max Broesike-Schön

HELSINGFORS: *Uuno Klami*, ein hochbegabter Vertreter der jüngeren Komponistengeneration Finnlands, gab ein Kompositionskonzert. Es wurden einige Stücke zur Uraufführung gebracht, die einen starken Erfolg erzielten. »*3 Bf.*« ist eine Sommerpastorale, durch die ein frischer nordischer Seewind weht. Die »*Tscheremissische Fantasie*« für Cello und Orchester fesselt durch ihren magisch-heidnisch wirkenden Einschlag im Orchester und echte Melodik. »*Opernredoute*«, ein Wiener Walzer für großes Orchester, ist ein Geschenk an Wien, wo der Tondichter studiert hat. Die »*Karelische Rhapsodie*«, in Finnland schon früher gespielt, hat jetzt ihre ausländische Uraufführung erlebt und soll jetzt öfter auf dem mitteleuropäischen Kontinent erklingen. Klami zeigt sich als Instrumentationsvirtuose mit persönlich ausgeprägtem Klangsinn, modern, doch ohne atonale Attitüden.

Einige Jahre älter ist der finnische Orchesterkolorist *Väinö Raitio*, der eine Riesenapparatur in seinen Orchesterwerken bevorzugt. Seine kürzlich uraufgeführten Bühnenstücke bilden allerdings eine Ausnahme; sie sind weit einfacher instrumentiert, ohne jedoch dem typisch koloristischen Charakter auszuweichen: eine zweiaktige Oper »*Jephtas Tochter*« und ein Ballett »*Die Wassersäule*«. Raitio pflegt die Schönheit, wie seine »Fantasien« beweisen: »Mondschein am Jupiter«, »Phantasia poetica«, »Pyramide« usw.

Toivo Kuula, 1918 gestorben, der älteren Komponistengeneration angehörig, ein Orchestervirtuose ganz persönlicher Gattung, führt seine Zuhörer in die dunkle Welt der Ödwälder, wo kein Menschenschritt zu vernehmen ist. Von ihm stammt das geniale Orchestergedicht »*Die Waldgeister*«. Es stellt eine Landschaft dar, irgendwo in den Sümpfen, wo es stark nach Porst duftet, wo sagenhafte Geister in der Finsternis der Nacht ihr mystisch-magisches Spiel treiben. Ein höchst effekt- und poesievolles Stück steht fertig da für alle erstklassigen Orchester und Kapellmeistervirtuosen als Zeugnis echter finnischer Orchestermusik. *V. S—mi*

KOPENHAGEN: Der Tod *Carl Nielsens* warf seinen Schatten über den Anfang der Saison, und viele Veranstaltungen galten dem zu früh Dahingegangenen. Genannt soll hier vor allen Dingen die Aufführung in einem Extra-Kirchenkonzert des »dänischen Konzertvereins« seines nachgelassenen Werkes »Commotio« für Orgel, eine grandiose Komposition, die fast eine halbe Stunde dauernd ganz und gar die Aufmerksamkeit fesselte durch die Fülle der Ideen und die hohe Meisterschaft der Ausarbeitung, die alle Wirkungen des Instruments ausnützt. Das schwierige Werk spielte Organist *P. Thomsen*.

Sonst ist nicht viel aus dem Konzertsaal zu berichten, denn die Konzertgeber haben in diesen Zeiten sehr schweren Stand; ein voller Saal ist eine Ausnahme. Allein die »reiche« Staatsradiofonie (Rundfunk) kann sich wöchentlich Konzerte zu billigen Preisen (weshalb fast immer »ausverkauft« gemeldet wird) leisten, und zwar mit den besten einheimischen und fremden Kräften. Leider läßt die Akustik des Konzertsaals der Radiofonie noch viel zu wünschen übrig. Von den auftretenden Solisten sei genannt Frau *Sabine Kalter*, der Cellist *Piatigorsky*, die Barytonisten *Schlusnus* und *Carlo Morelli*, die Sopranistinnen *Viorica Tango* und *Adele Kern*, der Bassist *Em. List*, der Geiger *A. Busch*, die Dirigenten *Malko* aus Moskau, *Clemens Krauß* aus Wien usw.

Von andern Konzertgebern seien genannt *Cortot* als prachtvoll »poetischer« Chopinspieler, *Jacques Thibaud*, *Moriz Rosenthal*, *Marteau*, hervorragend in Bach und Mozart, *Yehudi Menuhin*, das Budapester und das Pro-Arte-Quartett, *Yvette Guilbert*, *Emil Telmanyi* mit *Christiansen* (sämtliche Beethoven-Sonaten) usw. *William Behrend*

NEW YORK: Das Konzertleben ist kein Spiegelbild unserer Zeit. Man wundert sich über die kaum eingeschränkte Zahl von Veranstaltungen, und noch mehr über den uneingeschränkten Besuch. »Lieblinge« des Volkes haben volle Häuser, für die anderen Künstler scheint es nach wie vor Gönner zu geben, die für die Kosten aufkommen. Im wesentlichen hat also die Depression keinen großen Einfluß auf die Vorgänge im Konzertsaal gehabt. Solange es möglich ist, für einen Paderewski-Klavier-Abend (zugunsten einer Künstlerhilfe) zwölftausend zahlende Hörer zusammenzuholen (Madison-Square-Garden), solange ist noch Hoffnung vorhanden, daß sich die Musik aus dem Labyrinth unserer Tage herauswindet.

Toscaninis Rückkehr für den Abschluß der diesjährigen Sinfoniekonzerte ist durch sein Kranksein vereitelt. Inzwischen führte, nach Kleiber, *Bruno Walter* die Philharmoniker. Walter konnte sich Jahre zurück mit dem damaligen New-York-Sinfonie-Orchester nicht

günstig einführen. Auch sein zweiter Besuch stand nicht unter einem günstigen Stern. Dagegen ist sein diesjähriges Wirken mit den Philharmonikern zum großen und sicherlich bleibenden Erfolg geworden. An Novitäten ist nicht viel aufgeführt worden. Daß Toscanini Paul Graeners »Sans-Souci«-Suite aufführte, beweist des Meisters sicheres Erkennen einer aus Vornehmheit und Ernst heraus geborenen Schöpfung. Toscanini ist in der Wahl seiner Programme nur durch Echtheit und Ehrlichkeit bestechlich. Der Erfolg der Suite war bei Presse und Publikum unzweideutig. Die Einführung des neuen Strawinskij-Violin-Konzertes (Solist: Samuel Duskin) war Stokowskij zu »verdanken«. Das Werk quält sich durch die Strawinskijschen Harmonien (!) und verlangt vom Solisten weit mehr »Geschrei«, als an der Komposition »Wolle« zu finden ist. Schließlich will ich noch berichten, daß *Gershwins* neues Pianokonzert von dem Boston-Symphonie-Orchester unter Kussewitzkij eingeführt wurde (Gershwin als Solist). Mein Urteil über Gershwin ist das alte: begabt, geschickt und, wenn ich so sagen kann, witzig. Aber ob das Fundamentale im jungen Komponisten jemals jene starke Form erreicht, die größere Werte oder gar Ewigkeitswerte schafft, daran zweifle ich.

Von musikalischem Wert war ein Konzert der »Schola-Cantorum«-Gesellschaft. Neben einer minder guten Aufführung der Brahmsschen Rinaldo-Kantate interessierte die Aufführung des »Organum Quadruplum« (Sederunt Principes-Perotinus) in der Rudolf Fickerschen Bearbeitung. Hugh Roß leitete mit Hingebung, wenn auch teilweise mit unnötigem Kraftaufwand. — Die Zahl der erfolgreichen Konzertgeber in dieser Saison ist zu groß, um sie alle hier beim Namen nennen zu können. Der unerwartetste und vielleicht einzigartigste Erfolg (unerwartet in einem von Pianisten überschwemmten Lande) wurde *Egon Petri* zuteil. Petris Erfolg, wie auch der eines Gieseking in den letzten Jahren, zeugt von der kritischen und verständigen Einstellung zahlreicher Hörer. Die Neigung zum Virtuosen im Künstler hat dem wachsenden Verständnis für Interpretierung weichen müssen. *Adolf Busch*, der unter Toscanini Bach und Beethoven spielte, wäre für diese Auslegung allerdings eine Ausnahme, denn Busch gehörte zu den meist diskutierten Solisten der Saison. Man hätte beinahe von zwei Lagern sprechen können, die sich um das »für« und »wider« stritten. (Busch war allerdings an jenem Abend — um ehrlich zu berichten — nicht ganz Busch.)

Emil Hilb

PARIS: Im Mittelpunkt der letzten Monate stand der aus zwei Abenden bestehende Beethovenzyklus, den Felix Weingartner zur Aufführung brachte. Er hatte insbesondere mit der Neunten einen unerhörten Erfolg. Desgleichen wurde Franz v. Hoeßlin als Wagnerdirigent sehr gefeiert, ebenso seine Solisten Hilde Neusitzer-Thoenissen und Hermann Schey. Adolf Philipsen sang Lieder von Schumann und alte Italiener mit feinster musikalischer Gestaltung. Ihm wurde vom Publikum warmer Dank. *Otto Ludwig Fugmann*

STUTTGART: Eine Abnahme der Konzerte ist nicht zu spüren, doch treten Fälle seltener als früher ein, über die als bemerkenswerte Ereignisse zu berichten wäre. *Josef Reiters »Goethe-Sinfonie«*, vom Stuttgarter Liederkranz unter *August Kieß* zur Aufführung gebracht, ist eine großangelegte, die sinfonische Form weit ausspannende Tonschöpfung. Hier herrscht durchweg Ordnung und Klarheit, aber der Hörer weiß auch nun schon im voraus, wie es weitergeht, des weiteren treten die Beziehungen zu Goethe nicht anders zutage, als daß dem Männerchor die Aufgabe zufällt, als »lyrisches Intermezzo« zwei Vokalstücke auf Goethetexte vorzutragen. Eine *Passionsmusik* von *F. W. Karl*, op. 39 (Erstaufführung durch mehrere Kirchenchöre unter *Paul Schwob*), ist in ihrer stark grüblerischen Art das genaue Gegenstück zu der genannten Sinfonie. Verschiedene Stilelemente sind verwendet, ohne daß die befriedigende Verbindung gefunden worden wäre. Als wertvoll darin sind innig empfundene, ausnehmend feine lyrische Stücke anzusehen, die aber immer nur kurze Ausdehnung haben. Als Gastdirigenten zeigten sich *Dobrowen* (Beethoven und Tschaikowskij) und *Max Hasse* (Reger und Brahms), dieser an der Spitze des Philharmonischen, jener als Leiter des Landestheaterorchesters. Dobrowen ließ den geborenen Orchesterführer überzeugend erkennen, Hasse brachte gute Aufführungen zustande, wie man das von einem solch tüchtigen Musiker auch nicht anders erwarten konnte.

Alexander Eisenmann

KRITIK

BÜCHER

ERICH ROEDER: *Felix Draeseke.* Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters. Verlag: Wilhelm Limpert, Dresden.

Auf dem Titelblatt ist leider der Zusatz »Band 1« weggeblieben; das ist aber auch das einzige, was ich an dieser ganz ausgezeichneten Biographie und Würdigung der Werke Draesekes auszusetzen habe; sie wird sicherlich wesentlich dazu beitragen, daß die Jetztlebenden diesem großen Tonmeister mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen als die meisten seiner Zeitgenossen. Sein Lebensweg, der mit dem Tode seiner Mutter begonnen und ihm sehr bald ein schweres Gehörleiden gebracht hat, ist überwiegend ein Leidensweg gewesen, trotzdem er der Freundschaft von Liszt, Wagner, Cornelius, Hans v. Bülow, Hans v. Bronsart sich erfreuen konnte, trotzdem später ein Nikisch für ihn, insbesondere seine Sinfonia tragica, eingetreten ist; er hat aber wenigstens noch am Schluß seines Lebens die Freude gehabt, daß seine *Christus-Trilogie*, sein Hauptwerk, durch das er der bedeutendste protestantische Kirchenkomponist seiner Zeit geworden ist, durch *Bruno Kittel* in Berlin zur Uraufführung gekommen ist und allgemein größte Anerkennung gefunden hat. Eigenart hat er immer gehabt, aber eine gewisse Sprödigkeit und Herbheit macht es oft nicht leicht, seinem Gedankenflug zu folgen.

Der vorliegende Band, der reich illustriert ist, behandelt nur die Jahre 1835 bis 1876, und zwar keineswegs einseitig, vielmehr immer mit Seitenblicken auf das zeitgenössische Musikleben. Wir lernen die Entwicklung der Kampfnatur Draesekes genau kennen; daß er aus einem musikalischen Revolutionär, einem begeisterten Vertreter der Programmusik ein Anhänger der reinen Musik geworden ist, daß er 1907 seinen flammenden Mahnruf »Die Konfusion in der Musik« gegen die Neutöner losgelassen hat, ist ihm auch sehr verdacht worden, ist mit daran Schuld gewesen, daß sein Name viel zu selten auf den Konzertprogrammen erscheint. Roeder konnte für seine sehr gründliche, übrigens auch sehr lesbare Arbeit ein reiches Quellenmaterial benutzen; er hat sich auch mit den Werken Draesekes ausgezeichnet vertraut gemacht. Man lese nur seine Ausführungen über die unaufgeführt und ungedruckt gebliebene, an einem unzureichenden Textbuche krankende, ihrer Zeit weit vorausgeeilte Oper Sigurd, über die Frithjof- und die G-dur-Sinfonie, über die Sonata quasi fantasia und die Petite histoire für Klavier nach, um zu erkennen, daß hier ein wirklich Berufener, ein echter Kenner urteilt. Auch der schriftstellerischen Tätigkeit Draesekes geht Roeder sorgfältig nach. Es wäre übrigens eine schöne Aufgabe der kürzlich entstandenen *Draeseke-Gesellschaft*, in der der Marburger Universitäts-Professor Dr. Hermann Stephani, ein Schüler Draesekes, und dessen langjähriger treuer Anhänger, der Altenburger Generalmusikdirektor Dr. Georg Göhler, die Führung haben, eine Gesamtausgabe von Draesekes musikalischen Schriften einschließlich seiner Kritiken zu veranstalten. Daß er auch als Mensch eine Ausnahmeerscheinung gewesen ist, hat Roeder mit Recht hervorgehoben, auch erwähnt, daß er Wagner nie mehr wiedergesehen hat, seitdem dieser sich mit Frau Cosima vereinigt hatte, weil er ihm diesen Treubruch nicht verzeihen konnte. Hoffentlich erscheint der Schlußband dieses Werkes, wie beabsichtigt ist, spätestens zu Draesekes hundertstem Geburtstag; auch jeder Laie, der sich für die Entwicklung der Musik interessiert, sollte dieses Buch lesen.

Wilhelm Altmann

HANS MERSMANN: *Das Musikseminar* (Musikpädagogische Bibliothek, Heft 11). Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Dies Buch ist aus der praktischen Arbeit hervorgegangen, die der Verfasser seit mehr als zehn Jahren in Berlin geleistet hat. Er begnügt sich indes nicht damit, Erfahrungen weiter zu geben, sondern entwickelt auf knappem Raum, aber in weitgespanntem Bogen den Arbeitsplan einer Ausbildungsstätte für Privatmusiklehrer, wie er sich aus den heutigen Verhältnissen und Notwendigkeiten ergibt. Das Endziel ist, alle zum Hauptfach hinzutretenden verbindlichen Fächer zu einem planmäßigen Gesamtunterricht zu verschmelzen, in den sich mehrere Lehrkräfte teilen mögen, dessen Einzelfächer aber völlig aufeinander abgestimmt sind und eine gegebenenfalls durch Vorkurse zu stützende gemeinsame Erfahrungsgrundlage der Kursteilnehmer voraussetzen. Mersmann stellt die von ihm in anderen Werken entwickelte Organik des musikalischen Geschehens in den Mittelpunkt der Arbeit und verlangt eine stete Verlebendigung des Unterrichts durch praktisches Musizieren. In seiner wegweisenden Studie wird ein System entwickelt, dessen Kenntnis für jeden an-

gehenden Musiklehrer und erst recht für deren Ausbilder von höchstem Wert ist, mögen auch die örtlichen Verhältnisse jeweils modifizierte Lösungen herbeiführen. Für die praktische Arbeit der Musikseminare werden eine Menge Hinweise gegeben; die Literaturvorschläge können heute bereits durch Werke wie Kellers Generalbaßschule oder Scherings musikgeschichtliche Beispielsammlung ergänzt werden. *Peter Epstein*

WERNER DANCKERT: *Ursymbole melodischer Gestaltung.* Verlag: Bärenreiter, Kassel.
Danckerts umfangreiche und neuartige Arbeit beschäftigt sich zunächst eingehend mit der philosophischen Erfassung des Begriffes Personalstil und der Personaltypen. Als Ergebnis gelangt er im Streben nach einem »übergreifenden« Zentrum zu dem Satze: »Die Religion ist das Urphänomen der Kultur und damit auch der Personalität.« Es kann hier auf engem Raum zu den teilweise stark polemisch gefärbten grundlegenden Kapiteln des Buches nicht Stellung genommen werden. Zweifellos ist der Versuch von Wert, ein musikgeschichtliches Thema in den großen Rahmen der Geisteswissenschaften einzuspannen. Der fachliche Teil des Werkes untersucht an Hand melodischer Beispiele die Personaltypen von Komponisten des 14. bis 20. Jahrhunderts im Anschluß an die Typenlehre von Rutz und Becking. Angesichts des breiten Unterbaus der Arbeit ist die relativ kurze Behandlung der Melodik als Eigenproblem auffallend; Theorien wie die »Organik« in Mersmanns »Musiklehre« hätten zum mindesten eine Stellungnahme des Verfassers verdient, der im übrigen in seiner Darstellung wie in den musikalischen Beispielen einen erstaunlich weiten Raum umgreift. Danckerts Buch wird durch seine Methode wie seinen Inhalt zweifellos Anregung zu weiteren Forschungen bieten.
Peter Epstein

JOHANNES SCHUBERTH: *Das Wechselverhältnis von Choral und Orgelchoral im 16. und 17. Jahrhundert.* Verlag: Bärenreiter, Kassel.
Vorliegende Arbeit gibt sich als eine Königsberger theologische Dissertation zu erkennen. Der Verfasser glaubt sich gerade als Theologe zur Behandlung des wichtigsten Teils seiner Aufgabe berufen, zur Untersuchung der religiösen Gründe für die Umwandlung der alten Choräle in die spätere Gestalt. Merkwürdigerweise geht er aber dieser religiösen Seite der Entwicklung nur in einem kleinen Exkurs nach. In der Hauptsache gibt er das musikalische Bild dieser Choralzersetzung (an zahlreichen Einzelbeispielen nachgewiesen). Den Anstoß dazu sieht er im Orgelspiel. Von da aus gehen die Änderungen in die späteren Choralbücher ein. Warum das Literaturverzeichnis zu jedem Buch den Fundort nachweist, ist nicht ersichtlich, erst recht nicht, warum die landläufigsten Werke, wo sie es sind, als eigener Besitz des Verfassers oder als Stücke aus Privatbibliotheken kenntlich gemacht werden müssen. *Willi Kahl*

MUSIKALIEN

RUDOLF BODE: *Musik und Bewegung.* Klaviermusik für Gymnastik und Gruppenrhythmik. Heft I bis VI. C. H. Becksche Verlagshandlung, München.
Rudolf Bodes Bemühungen gehen dahin, die Beziehungen zwischen dem klanglichen Geschehen in der Musik und dem Bewegungsleben unseres Körpers neu in den Vordergrund zu stellen. Die Aufgabe der Gymnastik ist die Wiederherstellung des organisch richtigen Ablaufes dieser im Bau unseres Körpers innewohnenden Bewegungen und Schwingungen, denn erst damit ist die Ungestörtheit aller seelischen Schwingungen, die die Musik tragen, gewährleistet. Die erschienenen sechs Hefte Klaviermusik wollen dem erlebten Zusammenhang von Musik und Bewegung eine gesteigerte Geltung verschaffen. Und zwar auch im Klavierunterricht, denn auch er hat von den Bewegungen und Schwingungen des Gesamtkörpers auszugehen. Diese Musikstücke sind also nicht eines rein musikalischen Ausdrucks wegen entstanden und unterliegen daher auch nicht einer rein musikalischen Beurteilung. Sie gehen vielmehr von der inneren Dynamik eines Schwingungsverlaufes aus. Von einfacheren rhythmischen Formen, z. B. des Laufens, Hüpfens, Federns, der Schwünge, von fließenden, schwebenden, stürmenden Rhythmen dringen sie über exotische Tanzformen zu vielseitigeren Gebilden vor, die im letzten Heft z. B. von den Stimmungselementen der Tageszeiten bestimmt werden. Ist auch die Zweckbestimmung dieser Musik in jedem Takt zu erkennen, so erlöst sie uns zum mindesten von dem unwürdigen Zustand, die Musik der Klassiker, insbesondere Bachs, zur Grundlage rhythmischer Spiele zu machen.
Friedrich Herzfeld

KARL SCHÄFER: *Sieben Kinderlieder* nach Versen von Elisabeth Dauthendey, op. 22. Verlags-Anstalt Deutscher Tonkünstler, Mainz.

Obwohl vorwiegend für mittlere Lage geschrieben, eignen sich diese Lieder doch mehr zum Vorsingen und -spielen, als für Kinder selbst, da die Ausführung nicht immer ganz einfach ist. Deutet die Mär vom Osterhasen noch auf Kindergemüt der alten Zeit, so greifen Radio und Zeppelin aktuelle Dinge auf. Das geschieht hübsch und stützt sich auf eine ziemlich herbe Harmonik, so daß das Gefühlsmäßige vor Überschuß an Sentimentalität bewahrt bleibt. *Carl Heinzen*

G. F. HÄNDEL: *Deutsche Arien.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bereits vor zehn Jahren ist diese wertvolle Sammlung in den »Musikalischen Stundenbüchern« des Drei Masken Verlages erschienen. Nun hat der neue Verlag einen Nachdruck und gleichzeitig eine praktische Stimmenausgabe herausgegeben. Es ist kaum begreiflich, daß dieses einzige deutsche Werk aus Händels reifsten Jahren nicht einmal in der Gesamtausgabe, geschweige in einer allgemein zugänglichen der deutschen Musikpflege zur Verfügung stand. Sehr wahrscheinlich hat Händel die Gedichtsammlung seines früheren Mitarbeiters B. H. Brockes »Irdisches Vergnügen in Gott« kennengelernt, als er von seiner letzten Italienreise 1729 über Hamburg nach England zurückkehrte. Die (stilistisch natürlich im Geschmack der Zeit verhaftete) Naturlyrik hat Händel zu diesen neun köstlichen Idyllen verdichtet. Die Form ist die der da-capo-Arie; die meist ruhig und ohne ausgedehnte Koloraturen geführte Sopran- oder Tenorstimme wird vom Generalbaß (Klavier und Cello) begleitet und von einem nicht näher bezeichneten obligaten Instrument sekundiert (Violine, in manchen Stücken reizvoller Flöte oder Oboe). Herman Roth hat die Ausgabe mit einer lesenswerten Einleitung versehen und einen für die Orgel sehr geeigneten, für das Klavier meiner Ansicht nach reichlich strengen und bindungsreichen Generalbaßsatz geschaffen. *Wolfgang Stephan*

ARNOLD SCHERING: *Geschichte der Musik in Beispielen.* 350 Tonsätze aus neun Jahrhunderten, gesammelt und mit Quellennachweisen versehen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Vorgängerin dieser Arbeit, Hugo Riemanns gleichnamige Sammlung von 1912 mit ihren 150 Nummern, war je länger je mehr zu einer Verlegenheit geworden — nicht nur durch die unanschauliche Herausgabe auf zwei Klaviersystemen, sondern vor allem durch die mehr denn persönlich-subjektive Textinterpretation (man stellt eine Hypothese auf und folgt ihr dann). Auch bei Schering geht es stellenweis nicht ohne eine Schreibart ab, die bereits als Aufführungsdeutung an die wissenschaftliche Überzeugung des Herausgebers gebunden erscheint — aber bei der heutigen Lage dieser Probleme war das wohl überhaupt unvermeidbar. Jedenfalls bedeutet der — drucktechnisch prachtvoll gelungene — Band einen außerordentlichen Fortschritt über die zu ihrer Zeit zweifellos hochverdienstliche und anregungsreiche Leistung Riemanns hinaus. Schering hat seine Beispiele (mit nur geringen Ausnahmen) glücklich und aus beneidenswert reicher Quellenkenntnis herausgewählt, auf einem klugen Mittelweg zwischen der Darbietung altberühmter Zentralstücke und der Heranziehung charakteristischen, bisher unbekannten Neuguts. Dadurch, daß den fremdsprachlichen Stücken auch Übersetzungen beigegeben und die Generalbässe ausgesetzt sind, erschließt sich die Sammlung nicht nur dem Studium der eigentlichen Musikhistoriker, sondern auch der Vorbereitung zur Privatmusiklehrerprüfung und dem Interesse des musikinteressierten Laientums aller Art. Wie hätte ein Goethe über solche Denkmälerreihe aus allen National- und Zeitepochen-Stilen gestaunt und frohlockt, der sich Beispiele der Musikentwicklung von seinen Gewährsmännern so mühevoll erbitten mußte! Vom altgriechischen Seikiloslied und gregorianischen Hymnen reicht der Band bis zu Ad. Hiller, Hasse und Gluck; mit besonderem Dank wird der jeweilige Hinweis auf bildnerische Musikdarstellungen aufgenommen werden, die sich der Herausgeber als zuständig für das einzelne Denkmal vorstellt. Gewiß bleibt da ein weiter Raum zwischen Wunschbild und Wirklichkeit, aber ohne den gelegentlichen Mut zu solchen Wagnissen kommt die Forschung nicht von der Stelle. Hier hat sie zweifellos fruchtbare Anregung erfahren, da Diskussionen kaum ausbleiben werden, und auch der Praxis ist eine neue Fülle von Studienmöglichkeiten bereitgestellt, die unsere jungen Komponisten hoffentlich nutzen werden. *Hans Joachim Moser*

JAPANISCHE MELODIEN. Für Klavier bearbeitet von *Joseph Laska.* Verlag: *Ries & Erler, Berlin.*

Der Tondichter hat eine Reihe japanischer Melodien zu einem Kranz von Klavierstücken gebunden, die vielleicht das Land der Japaner

mit der Seele suchen, jedenfalls aber — im Klange, in der Akkordik, in manchen Melismen — sich mit der Tonwelt Puccinis begegnen. Die dem Europäer völlig unverständlichen japanischen Überschriften der einzelnenStücke stiften weiter keinen Schaden. Die kleinen Piecen empfehlen sich bei aller Anspruchslosigkeit durch ihre saubere Arbeit, klingenden Klaviersatz und die stimmungsreiche Illusion des fernen Ostens. *Erwin Felber*

THEODOR PFEIFFER: *Kantate »Ein Haus voll Glorie schauet«*. Für 4stimmigen gemischten Chor, Alt- und Bariton-Solo, Trompete und Klarinette in B und Orgelbegleitung op. 41. Verlag: L. Schwann, Düsseldorf.
Die sich immer mehr ausbreitende Kultbewegung macht die Bereitstellung geistlicher Gebrauchsmusik auch für bescheidene Verhältnisse notwendig. Für das damit zusammenhängende Gebiet musikalischer Feiern und Kirchenkonzerte im kleinen Rahmen liegt hier ein gut gesetztes Werk vor, das ohne Prätentionen dem gedachten Zwecke dient und auch bei bescheidenen Mitteln aufführbar ist. Die Komposition hält sich in ihrer versweisen Unterteilung und Cantus-firmus-Technik in den Bläsern an alte Vorbilder.
Hans Kuznitzky

ACHILLE LONGO: *Quartetto per 2 Violini, Viola, Violoncello*. Verlag: A. Forlivesi & Co., Firenze.
Der noch wenig bekannte Tonsetzer, wohl ein Sohn des als Klaviervirtuosen wie Komponisten gleich geschätzten Allessandro Longo, hält zwar in der Hauptsache an der Tonalität und den Formen der Klassiker fest, sucht aber in bezug auf Harmonik und Rhythmik Fühlung mit der sogenannten neuen Musik zu gewinnen; er bietet viel Fesselndes. Das eigenartige Hauptthema des ersten Satzes hat viel Schwung, ist auch geistvoll verarbeitet. Im Adagio steckt warme Empfindung. Gespenstisch wirkt der eine Vorliebe für Quintenfolgen zeigende Hauptteil des Scherzos, dessen Trio gar zu kurz ausgefallen ist. Inhaltlich am packendsten ist das Finale, das im Gesangthema auch großen klanglichen Reiz hat. Geübten Ensemblespielern werden auch die rhythmisch verzwickten Stellen kaum besondere Schwierigkeiten bereiten.
Wilhelm Altmann

HERMANN SCHRÖDER: *Toccata für Orgel op. 5a*. Verlag: L. Schwann, Düsseldorf.
KARL HÖLLER: *Partita über den Choral »O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen« für Orgel op. 1*. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
GÜNTHER RAPHAEL: *Fantasie c-moll op. 22 Nr. 2, Präludium und Fuge G-dur, op. 22, Nr. 3*. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
KARL HOYER: *Acht Pedaletüden op. 42*. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
ARTHUR M. GOODHART: *Adagio espressivo, Introduktion und Fuge für Orgel*. Verlag: Oxford University Press, London.
JACOB STEINER: *Vier Choralvorspiele für Orgel*. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Zürich.
MICHAEL PRAETORIUS: *Sämtliche Orgelwerke*, herausgegeben von *Karl Matthaei*, eingeleitet von *Wilibald Gurlitt*. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Die Toccata von Schröder ist das Werk eines phantasiebegabten jungen Tonsetzers, der in prägnanter Weise Wertvolles und durchaus Orgeleigenes zu sagen hat. Als gutes Orgelstück ist ferner Höllers Choralpartita zu bezeichnen. Nach der durchweg sehr herben Tönung der einzelnen Choralverse vermag der himmelsehnsüchtige, in der Art Regerscher Choralmystik ausklingende Schluß des Werkes besonders zu ergreifen. Gesunden Orgelstil vertritt auch Günther Raphael in seinen beiden Orgelstücken. Anknüpfend an die Werke der Alten, Gegenwartsgeist jedoch nicht verleugnend, ist die Fantasie in improvisierender Toccatenart (mit kleinen Fugatoepisoden), das Präludium G-dur in der durchsichtig-flüssigen Trioweise der Bachschen Orgelsonaten gehalten. Das G-dur-Stück wird von einer vielleicht etwas zu lang geratenen Variationen-Fuge beschlossen. Acht Pedaletüden von Karl Hoyer sollen instruktiven Zwecken dienen. Sie sind allen denjenigen Organisten sehr zu empfehlen, die von den gesteigerten Anforderungen moderner und modernster Stücke an die Pedaltechnik nicht zurückschrecken und Spezialstudien betreiben wollen. Hoyer hat seine pädagogischen Ziele in sehr geschickter Weise seinem persönlichen Kompositionsstil eingeordnet. Ganz flach und nichtssagend ist die Orgelmusik von Arthur M. Goodhart, während Jacob Steiner in seinen Choralvorspielen immerhin annehmbare, wenn auch keineswegs hochwertige Gebrauchsmusik geschaffen hat. Eine hochwillkommene Gabe stellt die Gesamtausgabe der Orgelwerke von Michael Praetorius dar. Wer jemals den feierlich-erhabenen Klängen etwa der Orgelhymnen des Wolfenbütteler Meisters gelauscht, wer durch eindringendes eigenes Studium sich mit

der Klang- und Phantasiewelt dieses Musikers vertraut gemacht, wird diese Werke als Zeugnisse einer wahrhaft klassischen Orgelkunst dem Besten an die Seite stellen, was die vorbachische Zeit uns an Orgelmusik hinterlassen hat. *Fritz Heitmann*

EUGEN ZADOR: *Kammerkonzert für kleines Orchester.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Dieses Kammerkonzert beweist wieder einmal, daß ein Komponist mit Hilfe des übermäßigen Dreiklangs, mit etwas Ganztonleiter und viel Glissando eigentlich nicht mehr in Verlegenheit geraten kann. Mit diesen Hilfen läßt sich auch aus einem dünnen banalen Thema immer noch eine »Als ob«-Musik hervorzaubern. Wer reißerische Virtuosenstückchen liebt, die in ihrer geistigen Haltung dem Sensationskino wahlverwandt sind, dem wird hier ein Fest erster Ordnung bereitet. *Fr. Herzfeld*

FIDELIO F. FINKE: *Sonate für Flöte und Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Diese Mr. René le Roy gewidmete Sonate ist ernstlich bemüht, zwischen der entwicklungsgeschichtlich gewordenen Sonatenform und dem neuen, noch gärenden Inhalt das Gleichgewicht zu finden. Der erste Satz in fließenden Zweivierteln biegt noch vor polytonalen Neigungen in weite Lagen aus und findet in motorisch-rhythmischen Bildungen Genüge. Im zweiten Satz (langsame Drei-Halbe) klagt die Flöte über starren Bässen. Durch unruhigen Taktwechsel hindurch steigt dieser interessante Satz in weitem Crescendo zu strebendem Höhepunkt hinan, um dann symmetrisch wieder zu fallen bis zu verhauchendem ppp. Der Schlußsatz tummelt sich in kecken Zweivierteln durch alle erdenkbaren kaleidoskopartigen Polytonalitätsbildungen, während die Flöte sich in ihrem motorischen Element fühlt. *Friedrich Baser*

IGOR MARKEVITCH: *Serenade für Violine, Klarinette, Fagott.* Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Am Anfang und Ende des Werkchens steht eine regelrechte Fuge, die durch ein Fagottsolo nur notdürftig mit dem teils kontrapunktischen, teils homophonen Mittelteil verbunden ist. Das oft rein zufallsmäßig entstehende und dem Serenadencharakter widersprechende Klangbild gestattet es nicht, das Werk höher als eine talentvolle Studienarbeit zu werten. *Willi Reich*

WALTER NIEMANN: *Porzellan.* Figuren und Bilder für Klavier zu zwei Händen, op. 120. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Niemann wandelt in einer Porzellansammlung und seine Augen, die die zierlichen Formen der einzelnen Meisterstücke liebkosen, vermitteln dem Ohr das Geschaute. So liefert das Porzellan aus aller Welt ein Bild von der Welt, nicht wie sie mit allen Nöten der Zeit, mit Elend, Hunger, Arbeitslosigkeit und seelischem Leid stündlich auf uns einhämmert, wie sie wohl auch niemals gewesen ist, sondern wie manche von uns wünschen, daß sie immer sei. Springbrunnen, Serenadensänger, Reisvögelchen, Obermandarine und Schäferinnen sind die Symbole dieser Traumwelt. Denn es ist eben eine Welt — aus Porzellan. Hoffen wir für die Träumer und Töner *dieses* Weltbildes, daß niemand kommt und einen Geschirrhaufen daraus macht. *Friedrich Herzfeld*

WILHELM GROSZ: *Liebeslieder.* Zweite Folge für Gesang und Klavier, op. 22. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die Lieder sind nach sehr stimmungsvollen ostjüdischen Volksliedtexten komponiert. Die Musik paßt sich sowohl melodisch wie harmonisch in äußerst feiner Gestaltung so gut dem jeweiligen Stimmungsgehalt der Texte an, daß es fast den Anschein hat, als ob auch melodisches Originalmaterial für die Arbeit vorgelegen hätte. Da dies aber nicht der Fall ist, gebührt der musikalischen Dichtung um so mehr Anerkennung. *J. Kerntler*

K. B. JIRAK: *The Kingdom of Heaven.* Slow-Fox (Blues) für Klaviersolo. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Ein auf solidem Können basierender Musiker unternimmt einen beherzten Ausflug auf aktuellen Boden. Sinnfällige Melodik, geschmackvolle Harmonisierung, vielfältig verzweigte Rhythmik vereinen sich zu oft fast orchestraler Wirkung. Daher erhebt sich dieser Beitrag zu heute stark gefragtem Gebiet weit über durchschnittliche Marktware. *Carl Heinzen*

BARESEL UND GEBHARDT: *Jazz-Klavierschule.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Die rhythmischen und harmonischen Elemente, welche der Jazz als ihm eigentümlich herausstellt, sind in dem Werk pädagogisch geschickt behandelt, so daß es den Weg zur »neuen Klaviervirtuosität« — wie der etwas anspruchsvolle Untertitel lautet — wohl zu weisen vermag. Im übrigen zeigt sich auch hier, daß der Wert neuer Form und neuer Kraft, wie der Jazz sie bringen soll, doch wohl überschätzt wird, daß schließlich alles auf ein paar stereotype, aber heute schon stark ab-

gebrauchte rhythmische Formeln zurückgeht, die Grundhaltung einer primitiven Monotonie aber doch fremdartig bleibt. Eine musikalische Erneuerung ist eben nicht auf solchem materialistischen Wege, sondern nur von inneren Kraftquellen her möglich. Die beigegebenen Stücke Gebharts aber beweisen, wie auch hier schon eine üble und flache, mondäne Musik wuchs, die sich von der Salonmusik alten Stils nur in der Form, nicht aber in der Gesinnung scheidet. Musikpädagogisch und in formaler Hinsicht mag diese neuartige »Klavierschule« interessant sein. Es hieße aber ihre Bedeutung überschätzen, wollte man sie darüber hinaus für wichtig halten. *Siegfried Günther*

SIEGFRIED KALLENBERG: *Die Liebeslieder der Haitang* (aus dem Kreidekreis von Klabund) für Sopran, Flöte, Violine und Harfe. Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln.
Es handelt sich hier um ein Werk, das vom Münchener Tonkünstlerverein herausgegeben wird. Man weiß: die bayerischen Belange, süddeutscher Kulturkreis usw. — Trotzdem ist das Werk gut. Kallenberg hat den Klabundschen Versen eine Musik unterlegt, die dem Stimmungsgehalt der Dichtung durchaus gerecht wird und ihn sicher trifft. Der flüssige Parlando-Stil verzichtet nicht auf ein immanentes Melos. Die Singstimme (*sehr* hoher Sopran) deklamiert sehr glücklich. Einzig die Begleitung durch die drei Soloinstrumente dürfte etwas dürftig sein. Mehr, als es geschehen ist, hätten Violine und Flöte kontrapunktisch geführt werden müssen. Denn von Kontrapunkt kann in dieser Partitur auch da nicht die Rede sein, wo die beiden Instrumente einmal eigene Wege gehen; abgesehen von ein paar kurzen Imitationen. Der Kontrapunkt aber gehört zum Wesen der Kammermusik. *Hermann Wunsch*

WERNER NIEBUHR: *Drei Lieder* nach Hermann Löns und *»Der Sang ist verschollen«*. Selbstverlag des Komponisten, Kambs bei Röbel in Mecklenburg. Auslieferung: Emil Grunert, Leipzig.
Sehr kurze volksliedmäßige Sächelchen, die in einzelnen Strophen ungeschickt deklamiert sind. Mitunter ist die Melodie ansprechend, doch stets reichlich alltäglich. »Der Sang ist verschollen« kann die alte Studentenweise nicht überflüssig machen. Offenbar melodische Versuche eines Dilettanten oder eines Kindes, die besser nicht unter der verpflichtenden Bezeichnung »op. 1« herausgegeben worden wären. Die Klavierbegleitung von *Willi von Möllendorf* (bedürfen gar solch primitive Dinge noch der Kompaniearbeit?) ist stellenweise harmonisch auffallend ungelenk. *C. Heinzen*

B. SEKLES: *Chaconne* über ein achttaktiges Marschthema für Bratsche und Klavier, op. 38. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
Die acht Takte des Marschthemas werden zu Quadern eines starr-wuchtigen Formaufbaues. Eine seltsam persönliche Monumentalität klingt bei aller Beschränkung im Ausmaß aus den zwanzig formvollendeten Abwandlungen des Ursprungthemas. Düstre Schwere und besonnener Lebensernst mischen sich in ihnen. Alle Bratschisten werden für die Erweiterung ihres noch immer kleinen Repertoires dankbar sein. *Friedrich Herzfeld*

GUSTAV LEWIN: *Drei Lieder* nach Gedichten von Gustav Falke. Kommissions-Verlag: P. Pabst Nachf. (Rud. Erdmann), Leipzig.
Jedes dieser für höhere Mittellage gedachten Lieder hat seinen bestimmten Charakter: das erste zart ohne Weichlichkeit, das zweite ernst und wuchtig, das dritte schwungvoll. Während das letzte von Äußerlichkeit sich nicht völlig freihält, das mittlere als Nachklang der Romantik berührt, erscheint das erste durch seine apart gefärbte Harmonik bei schlichter Führung der Singstimme als das persönlichste. *Carl Heinzen*

THEODOR BLUMER: *Zwei Lieder ohne Worte*, op. 67, für Saxophon und Klavier. Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.
Zwei anspruchslose, aber doch gut klingende Stücke, die aus der Sphäre leichter Unterhaltungsmusik für Saxophon durch ihren musikalischen Gehalt herausragen. *Siegfried Günther*

GUSTAV VRANEK: *Legende für Violine und Klavier*. Verlag: Edition Sadlo, Prag.
Der erzählende Ton ist gut getroffen; eine gewisse Unruhe bringt aber der in Anbetracht der Kürze des Stücks recht reichliche Wechsel des Zeitmaßes; es ist trotzdem ein dankbares, nicht besonders schwieriges Vortragsstück. *Wilh. Altmann*

WALTHER GEISER: *Symbolum*.
Der Name des Komponisten war in der Kritik auf Seite 543 falsch angegeben; er heißt *Geiser*, nicht Greiser.

NEUE SCHALLPLATTEN

Grammophon

Nicht ganz so sauber und sicher wie sonst kommt der Ziergesang *Adele Kerns* im »Frühlingsstimmen - Walzer« von Johann Strauß

(24552) zur Geltung, so erstaunlich auch die ungewöhnliche Elastizität und die bewundernswerte Höhe ihres Koloratursoprans die Freunde dieser Kehlakrobatik wieder ergötzen wird.— Auch *Julius Patzaks* Tenor scheint beim Vortrag der beiden Puccini-Arien aus der Bohème und dem Mädchen aus dem goldenen Westen (90182) nicht auf gewohntem Gipfel. Ermüdung? Warum die Kopftöne? Vielleicht »liegt« dem Sänger der Süden nicht? — In ein rauheres Klima entführt den Hörer *Wilhelm Kempff* mit der Wiedergabe des Präludiums und der Fuge in D aus *Bachs* Wohltemperiertem Klavier, sowie des von ihm für Klavier bearbeiteten »Vorspiels zur Ratswahlkantate« (90189). Brillanter Vortrag, wenn auch etwas hart im Anschlag. — Mit dem Konzertwalzer op. 47 von *Glazunoff* (Berliner Staatskapelle, von Alois Melichar dirigiert) stehen wir in Rußland da, wo es sehr westlich orientiert ist. Höchst gefällige Musik, die nur nicht in die Tiefe dringt oder dringen will. Die Ausführung ist vorzüglich (27279).

Columbia

Einer Unachtsamkeit ist es zuzuschreiben, daß im vorigen Heft Seite 626 zwei Musikwerke als Odeon-Fabrikate bezeichnet wurden. Es sei berichtigt, daß die mit den Marken DW 4067, DWX 1562, DWX 1561 versehenen »Sieben Gregorianischen Gesänge« und die »Trauermusik aus der Götterdämmerung« der Columbia-Produktion zu danken sind. *Felix Roeper*

* STIMM-ERZIEHUNG *

Musiker pflegen die Sänger gewöhnlich nicht für zugehörig zu halten. Sie nennen sie unmusikalisch und sehen mit ein wenig Geringschätzung auf sie herab. Und sie haben nicht so ganz unrecht damit. Vielen Sängern fehlt es an Takt, Rhythmus, Verständnis für Phrasierung und musikalischen Aufbau eines Kunstwerks. Ein Instrumentalist muß sein Instrument schon recht gut beherrschen, ehe er sich der Öffentlichkeit vorstellen darf. Ein Sänger, der Instrument und Spieler zugleich ist, singt frisch und fröhlich darauf los, wenn seine Stimme einigermaßen gesund liegt, ohne viel über die Konstruktion und die richtige Pflege seines Instruments nachzugrübeln. Und wer ein gutes Ohr und Tongedächtnis hat, glaubt auch ein Künstler zu sein. Wohl ist eine gesunde, wohlklingende Stimme nicht das Alltägliche, aber durchaus noch kein Beweis für echtes Künstlertum. Stimme ist nur das gefügige Mittel für Sänger und Sprecher, um, vermöge ihrer intuitiven Gestaltungskraft, ein Kunstwerk nachschaffend wiedergeben zu können, wie es sich Dichter und Toner gedacht haben. Nicht daß man Töne singt, ist wichtig, sondern daß man seiner Stimme alle nur möglichen Farben und Schattierungen abgewinnen kann. Nicht allein sprechen und singen soll der Stimmkünstler, sondern gestalten und lebendig machen, damit der Hörer miterleben kann.

Trotz aller reichen Erziehungs- und Bildungsmöglichkeiten, trotz zahlloser Schriften und Abhandlungen herrscht auf dem Gebiet der Stimme eine große Verschiedenheit und Unsicherheit unter den Lehrenden. Die allgemein gültigen Gesetze, nach denen jede Stimme zu ihrer vollen Entfaltung erzogen werden kann, sind noch nicht festgelegt und allgemein erkannt. Sie sind aber mit uns geboren und harren nur der richtigen Anwendung. Länder wie z. B. Italien und Rußland haben günstigere Bedingungen für ein körperlich freies Wachstum. Darum findet man dort häufiger »Naturstimmen«, während in Deutschland durch falsche Behandlung und Überanstrengung im Kindesalter die Schwierigkeiten der natürlichen Stimmentwicklung verstärkt werden. So nennt man die Deutschen wohl musikalisch, aber nicht eigentlich stimmbegabt, trotz aller Gesangvereine und dem starken Bedürfnis zu singen. Das ist aber keine natürliche Tatsache, sondern Mangel an Erziehung.

Die Stimme ist nicht nur das tönende Abbild des Menschen, sondern auch eine eminent hygienische Angelegenheit, deren Vernachlässigung eine Fülle von Gesundheitsstörungen nach sich zieht. Erst durch eine gut entwickelte Stimme gewinnt der Mensch die volle Auswirkung seiner Persönlichkeit.

Physiologisch betrachtet ist die Stimme in ihrer natürlichen Entwicklung gerade in der deutschen Sprache vielen Hemmungen unterworfen, die durch eine rationelle Pflege überwunden werden müssen. Und das sollte bereits in der Schule beginnen. Aber die Stimm-

erziehung in der Schule geht falsche Wege. Wie auf dem internationalen Kongreß für Logopädie und Phoniatrie in Prag statistisch festgestellt wurde, bilden gerade die Lehrer den höchsten Prozentsatz der Stimmkranken. Ein Zeichen, daß in ihrer Ausbildung noch immer eine Lücke ist, die schnellstens ausgefüllt werden sollte, damit sie den Schülern mit gutem Beispiel vorangehen können.

Die Grundlagen für die Bildung der Sprech- und Singstimme sind physiologisch gleich. (Siehe: Stimmbildung durch Luftmassage von Willi Kewitsch. Selbstverlag. Preis eine Reichsmark.) Es gilt, die natürliche Geschmeidigkeit der entsprechenden Muskeln in vollem Umfang wieder herzustellen, soweit sie durch Mißbrauch oder falsche Behandlung verloren gingen. Mühelos müssen sie ihre Funktion erfüllen können, und zwar muß der ganze Komplex der Muskulatur, der bei den meisten Menschen nur teilweise oder unvollkommen arbeitet, wieder in Tätigkeit gebracht werden. Die Gesetze, die dabei angewandt und nach denen in der Dahlemer Atemschule die Stimmen behandelt werden, erzielen technisch auch immer die gleichen Resultate, und zwar die normale, gesunde Entfaltung der Laute und Töne, einen Umfang von zwei (Männerstimmen) bis zweieinhalb (Frauenstimmen) Oktaven gesund klingender Töne, vom leisesten piano bis zum akzentuierten forte, legato, staccato usw.; nicht zu vergessen eine fehlerfreie Artikulation. Erst wenn diese technische Gesundheit der Stimme gewonnen ist, kann man der künstlerischen Ausarbeitung von Dichtung und Musik gerecht werden, vorausgesetzt, daß hinter der gesunden Stimme auch eine künstlerische Intelligenz steht.

Immerhin hat jeder Mensch das Recht auf eine gesunde Stimme, ja, man könnte für den Menschen von Kultur sogar eine Pflicht dem Nächsten gegenüber daraus machen. So wie jemand, der Anspruch auf Bildung macht, bestrebt ist, ein richtiges Deutsch zu sprechen, so sollte er ebenso auch Wert darauf legen, dies richtige Deutsch auch stimmlich richtig zu sprechen.

Willi Kewitsch

MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN RHYTHMIK-BUNDES (DALCROZE-BUND) E.V.

SOMMERKURSUS 1932:

Vom 10.—17. Juli 1932 veranstaltet der Deutsche Rhythmikbund im Musikheim in Frankfurt a. d. O. einen Sommerkursus für Musiker, Gymnastiker, Lehrer, Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen und Jugendleiterinnen. Der Kursus soll eine Einführung in die musikalisch-rhythmische Arbeit als Ergänzung zu der eigenen pädagogischen Arbeit geben; gleichzeitig läuft ein Fortbildungskursus für solche, die bereits früher Einführungskurse in Rhythmik mitgemacht haben. Unterrichtsfächer sind:

Rhythmik — Körperbildung — Gehörbildung — Improvisation am Klavier für Anfänger und Fortgeschrittene — Improvisation mit Schlag- und Melodie-Instrumenten — Dirigieren usw. Ferner sind pädagogische und methodische Vorträge und Besprechungen vorgesehen. Die Kursusgebühr beträgt 20 RM. Der Preis für Unterkunft und Verpflegung im Musikheim (Einzelzimmer) beträgt 3,80 RM. pro Tag. Anmeldung hat umgehend, spätestens bis zum 15. Juni, zu erfolgen.

BERICHT FRANKFURT A. M.:

Lili Bertheim berichtete auf der Ostertagung in Vertretung von Henny Rosenstrauch, an deren Schule sie arbeitet, über die Anwesenheit von Professor Dalcroze in Frankfurt und Mainz Ende Januar dieses Jahres:

Am Sonntag, dem 24. Januar hielt Professor Dalcroze in Frankfurt a. M. einen von Henny Rosenstrauch arrangierten Vortrag im Rundfunk: Rhythmus und Klavierunterricht. Am Nachmittag war er von der Ortsgruppe Frankfurt des Deutschen Rhythmikbundes eingeladen, um etwas aus der in Frankfurt geleisteten Arbeit zu sehen. Die Sextaner und Quintaner des Lessinggymnasiums, die seit einem Jahr lehrplanmäßig wöchentlich eine Rhythmikstunde bei Henny Rosenstrauch haben, zeigten eigene Arbeiten. Anschließend kam ein Sprech- und Be-

wegungsspiel von Henny Rosenstrauch, Musik von Otto Braun: »Die lebendigen Instrumente« zur Aufführung. Die Schüler personifizierten Schlaginstrumente, sprachen dabei Gedichte, von Henny Rosenstrauch verfaßt, die in Rhythmus, Inhalt und Tonfärbung den Instrumenten angepaßt waren und durch Wort, Bewegung, Klang und Kostüm die Instrumente darstellten. Dalcroze äußerte sich zu diesem später mit großem Beifall öffentlich aufgeführten Spiel sehr anerkennend.

Am Montag, dem 25. Januar fanden die Examen in Mainz statt, zu denen Dalcroze als Prüfungskommissar gebeten war. (Siehe nachfolgenden Bericht von Mainz.) Einen festlichen Abschluß fand Dalcrozes Anwesenheit in Mainz durch eine Rhythmikstunde der Kinderklassen von Toni vom Hove am 26. Januar, die Dalcroze selbst übernahm. Etwa 90 Kinder aller Stände waren daran beteiligt. Wer daran zweifelt, daß die Rhythmik sich für breite Schichten eignet, der wäre hier eines Besseren belehrt worden. Unvergeßlich war der Eindruck des Glückes und der strahlenden Gelöstheit der Kinder während dieser Stunde. Anschließend zeigten sämtliche Frankfurter Schüler, von den Sechsjährigen bis zu den Großen, ihr Können, und Dalcroze beglückte alle zum Schluß, indem er sich an den Flügel setzte und mit den Anwesenden einige seiner lustigen Spiele machte.

Mit welcher Freude die Großen der Stunde folgten, die er ihnen anschließend gab, wird jeder ermessen können, der Dalcroze als Lehrer je erlebt hat.

BERICHT MAINZ:

An der städtischen Musikhochschule fand Ende Januar 1932 die erste Staatsprüfung für rhythmische Erziehung statt. Professor Jaques-Dalcroze hielt, vom hessischen Ministerium für Kultus und Bildungswesen eingeladen, persönlich die Prüfung ab. Drei Schülerinnen bestanden mit gutem Erfolg. Professor Jaques-Dalcroze inspizierte die verschiedenen Kurse und äußerte seine Anerkennung und Zufriedenheit über die Art der Arbeit und den guten Geist der Schule. Aufgefordert vom Verein für Kunst und Literatur in Mainz, hielt Herr Professor Dalcroze im Akademiesaal einen Vortrag über die Themen: »Rhythmik und Improvisation«. Seit zwei Jahren habe ich die Leitung einer der Musikhochschule angegliederten Opernschule übernommen. Sie macht sich zur Aufgabe, den bereits gesanglich vorbereiteten Schüler in die Zusammenhänge von Musik, Mimik und Gebärde einzuführen und ihm die plastischen Ausdrucksmöglichkeiten zum Gestalten seiner Rollen zu vermitteln. Der Unterricht umfaßt: Körperbildung, Rhythmik, dramatische Vorstudien, Ausarbeiten von Opernpartien und Darstellung von Opernensembles. Alljährliche Schüleraufführungen am hiesigen Stadttheater brachten bis jetzt Szenen aus »Waffenschmied«, »Aida«, »Figaro«, »Zauberflöte«, »Fidelio«, »Troubadour«, »Boheme«, »Rosenkavalier«, »Macht des Schicksals« sowie vollständige Aufführungen der »Fledermaus« unter Mitwirkung des Rhythmik-Seminars, des Hochschulchors und der Orchesterschule. Die musikalische Leitung der Opernschule hat Direktor Prof. Dr. Gal.

Christine Steinwender

Für die Studierenden der Stadt Mainz, insbesondere auch für die Orchesterschüler erteile ich Kurse in Rhythmik und Gehörbildung, desgleichen Kinderkurse für Instrumentalschüler der Anstalt und einen Rhythmikkursus für solche Kinder, die weiter keinen Musikunterricht haben. In drei Versuchsklassen des Staatlichen Pädagogischen Instituts wurde der Rhythmikunterricht eingeführt in der Absicht, ihn dort mehrere Jahre beizubehalten und Erfahrungen und Ergebnisse für die allgemeine Erziehung, besonders die Musikerziehung, festzustellen. Hier finden die Studierenden des Pädagogischen Instituts Gelegenheit, durch Hospitieren in den Kursen die Rhythmische Erziehung kennenzulernen. Ihr Schulgesangspraktikum absolvieren die Studierenden in Schulklassen, die ich im Sinne der rhythmischen Erziehung in Liedgesang und in Gehörbildung nach der Methode Jaques-Dalcroze unterrichte. Die Gehörbildungsschüler der Musikhochschule finden sich wöchentlich zu einer Singstunde zusammen. Außerdem führe ich eine Chorschule durch den Frauenchor der Musikhochschule, in der nach den Grundsätzen der Rhythmik und Gehörbildung chortechnisch und musikalisch gearbeitet wird.

Toni vom Hove

Weitere Berichte folgen.

Deutscher Rhythmikbund (Dalcroze-Bund) e. V.
Charlottenburg, Hardenbergstr. 14
gez. Hildegard Tauscher

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Die Volksoper »*Der Geiger von Gmünd*« von *Georg Ebner* wurde von der Münchener Opern*bühne*, Süddeutsche Wanderoper des Bayerischen Volksbildungsverbandes, zur Uraufführung angenommen.

Am kgl. Opernhaus in Bukarest wurde das abendfüllende Ballett »*Der Marktplatz*«, Musik des Rumänen *Michael Jora*, uraufgeführt.

Die Uraufführung von *Franz Schrekers* neuer Oper »*Der Schmied von Gent*« hat sich die Städtische Oper, Berlin, gesichert.

*

Die Mozart-Fragmente »*L'oca del Cairo*« und »*Lo sposo deluso*« wurden von den Frankfurtern Bruno Hartl und Alfred Auerbach textlich umgestaltet und mit Secco-Rezitativen zu einer abendfüllenden Oper umgearbeitet.

Domenico Cimarosas Intermezzo »Der Intendant in der Klemme« (L'Impresario in angustie), ist von *Ernst Latzko* bearbeitet und mit neuem Text ausgestattet worden. Die Ursendung ist der »Mirag« zu danken.

OPERNSPIELPLAN

ANTWERPEN: *Frieder Weißmann* hat in der Flämischen Oper eine Festvorstellung des »Lohengrin« dirigiert. An dem starken Erfolg hatten die deutschen Sänger, unter ihnen Lauriz Melchior und Anni Helm, Anteil.

AUSSIG: Die Ausgrabungen alter Bühnenwerke: »Ariadne auf Naxos« von *Georg Benda* und »Der getreue Musikmeister« von *Pergolese* fanden eine gute Aufnahme.

BERLIN: Für die *Staatsoper* ist die Neuinszenierung bzw. Neueinstudierung folgender Werke in Aussicht genommen: *Strauß'* »Rosenkavalier«, *Wagners* »Meistersinger«, »Lohengrin« und »Walküre«, die den Anfang einer neuen Ring-Inszenierung bildet, *Webers* »Freischütz«, *Mozarts-Strauß'* »Idomeneo«, *Beethovens* »Fidelio«, *Nicolais* »Lustige Weiber von Windsor«, *Schillings'* »Mona Lisa«. Zwei Werke sind zur Uraufführung geplant, davon ein Werk von *Alban Berg*. Zum Opern-Ensemble treten neu hinzu: Rudolf Bockelmann, Alexander Kipnis, Jaro Prohaska, Maria Olszewska und ein neuer Heldentenor.

BELGRAD: Neben *Gotowatz'* »Morana« (im vorigen Heft besprochen) haben *Petar Krstics* »Suluntschar«, *Petar Koniewitschs* »Kostana« und *Baranowitschs* Ballett »Lebkuchenherz« im Repertoire der Kgl. Oper Fuß fassen können.



DANZIG: *Rossinis* »Italienerin in Algier« in Hugo Röhrs Neufassung ist hier erfolgreich in Szene gegangen.

LEIPZIG: Das Stadttheater erwarb *Jos. Krickas* »Spuk im Schloß«. Diese Oper wird auch in Wien und Antwerpen zur Aufführung kommen.

LONDON: Die Season wurde mit den »Meistersingern« glanzvoll eröffnet. Dirigent: Thomas Beecham. Solisten: Friedr. Schorr, Fritz Wolff, Lotte Lehmann.

MAILAND: An der Scala erfreute sich *Rich. Strauß'* »Elektra« (Dirigent: Panizza, Regie: Wallerstein) eines ungewöhnlichen Erfolges.

*

NEW YORK: Die Spielzeit 1931/32 der *Metropolitan-Opera* zeigt, daß Wagners Musikdramen mit 37 Vorstellungen an der Spitze standen. Verdis Opern liegen an zweiter Stelle mit 31 Vorstellungen, Puccinis an dritter mit 12 Aufführungen. Für die Sommerspielzeit ist mit einem großen Teil des Metropolitan-Opera-House-Ensembles in einer Reihe anderer Städte, wie Baltimore, Cleveland, Rochester eine Gastspiel-Tournee geplant. — Da das Defizit über 2 Millionen Mark beträgt, ist für die kommende Spielzeit eine Kürzung auf 16 statt bisher 24 Wochen Spieldauer vorgesehen.

*

Mascagnis »Cavalleria rusticana« hat bis zum heutigen Tage 13000 Aufführungen erlebt.

Paul Graeners »Friedemann Bach« ist in der laufenden Spielzeit von 8 Bühnen zur Aufführung gebracht worden.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

J. L. Emborg hat die überhaupt erste *Passion* (Matthäus) in dänischer Sprache komponiert. Die Uraufführung fand in Kopenhagen statt. Auch seine Schuloper »*Die Brautleute*« (Mär-

chen von Andersen) führte Emborg jüngst gleichfalls zum erstenmal auf.

Hans Gál hat ein Violinkonzert vollendet, das durch *Georg Kulenkampff* zur Uraufführung gelangen wird.

Paul Graener hat eine Komposition für Männerchor und Blasinstrumente nach Schlegels Dichtung »*Der Retter ist nicht weit*« vollendet. Die Uraufführung fand kürzlich durch den Kölner Männergesangverein statt.

Alex Grimpe-Hamburg arbeitet zur Zeit an einer neuen sinfonischen Suite »Skizzen« für großes Orchester.

Das Oratorium »Jesus und seine Jünger« von *Hugo Herrmann* gelangte in Weinheim unter Leitung von Alfons Meißenberg zur Uraufführung. — Beim Sängerfest in Frankfurt am Main 1932 kommt Hugo Herrmann mit der Deutschen Kantate, op. 6, zu Wort.

Paul Hindemith hat ein neues Chorwerk nach einem Text von Hölderlin »*Der Tod*« geschaffen, das in Leipzig reichen Beifall fand.

Der Mitteldeutsche Rundfunk brachte die dreisätzige sinfonische Dichtung »*Höllenfahrt*« von *Walter Knape* zur Uraufführung. Es spielte das Leipziger Sinfonie-Orchester unter *Theodor Blumer*.

Ernst Krenek hat einen Liederzyklus nach eigenen Texten unter dem Titel »Lieder des späten Jahres« und »4 Stücke für Blasorchester« beendet.

Der Basler Komponist *Rudolf Moser* ließ seinen kürzlich im Steingräber Verlag erschienenen Orchestervariationen, op. 42, Nr. 2, sein *Konzert für Violoncell, Streichorchester, Cembalo oder Klavier ad lib. und Pauken*, op. 44, folgen.

Die Sancho Pansa-Suite von *Carl Prestele* wurde vom Neuen Münchner Sinfonie-Orchester zur Uraufführung angenommen.

Hermann W. von Waltershausens neuestes Werk ist eine »Passions- und Auferstehungsmusik« für Kammerorchester, zwei Oboen und zwei Hörner, ein Gegenstück zu der Krippenmusik für Cembalo mit Streichorchester. In München uraufgeführt.

Kurt von Wolfurt beendete soeben ein abendfüllendes *Weihnachtsoratorium* für gem. Chor, Sopran- und Tenorsolo, Orgel und ganz kleines Kammerorchester. Im Dezember wird die Uraufführung stattfinden.

KONZERTE

ANNABERG: Anfang Mai wurde ein Erzgebirgisches Musikfest veranstaltet, das neben Kirchenmusik auch Kammermusik sowie sinfonische Aufführungen und einen Gesangswettstreit der erzgebirgischen Sängerbünde brachte. *Heinrich Laber* dirigierte das Orchesterkonzert und brachte als Uraufführung zwei Sätze der Erzgebirgischen Suite von *Karl Thieme*.

BADEN-BADEN: In den Sinfoniekonzerten unter Ernst Mehlich gab es kürzlich u. a. die beiden Orchester-Etüden von *Wladimir Vogel* und die 3. Sinfonie von *Albert Roussel*, letztere in deutscher Uraufführung, zu hören.

BRÜSSEL: Das Gewandhausorchester unter *Bruno Walters* Führung errang in zwei Konzerten mit Werken von Haydn, Händel, Mozart, Berlioz begeisterten Beifall.

BUDAPEST: Aus Dankbarkeit für seine Ernennung zum Professor der Musikakademie dirigierte *Erich Kleiber* ein Orchesterkonzert.

EISENACH: Der 750-Jahrfeier der Georgenkirche wurde unter Erhard Mauersbergers Leitung mit Aufführung von Werken alter Eisenacher Kantoren und Organisten erfolgreich gedacht.

FREIBERG: Zum drittenmal in diesem Jahr hat der Domchor unter *Arthur Egers* Direktion Bachs Matthäuspassion zur Wiedergabe gebracht.

FLORENZ: *Richard Strauß'* Konzert, in dem der Meister nur eigene Werke dirigierte, fand stürmischen Beifall.

HOMBURG: Das diesjährige *Musikfest* wird vom 6. bis 8. Juni stattfinden.

KREUZNACH: Das Rhein.-Westfäl. Sinfonie-Orchester unter seinem Leiter Operndirektor *Rudolf Schneider* ist auch in diesem Jahr wieder als Kurorchester verpflichtet worden. Als besondere Veranstaltung plant Schneider eine Goethefeier, ferner außer den vier üblichen Sinfoniekonzerten ein Haydn-Konzert und einige Kammermusikabende.

LENINGRAD: *H. W. Steinberg* veranstaltete die russische Erstaufführung von Mahlers 7. Sinfonie. In *Moskau* wirkte Steinberg bei der offiziellen Goethefeier mit.

LONDON: Auch hier hat *Bruno Walter* als Dirigent deutscher Musik (Mozart und Brahms) außerordentliche Erfolge errungen.

MAILAND: *Ermanno Wolf-Ferraris* Chorwerk »*La vita nuovo*« wurde kürzlich in der Scala in zwei Extraaufführungen dargeboten.

PARIS: Die *Berliner Philharmoniker*, vom Rhein- und Saarland begeistert empfangen, gaben in der Großen Oper zwei Konzerte unter *Wilhelm Furtwängler*, die zu einem noch nicht

dagewesenen Triumph führten. Sie spielten Werke von Haydn, Beethoven, Berlioz, Ravel und mußten am ersten Abend die Tannhäuser-Ouvertüre, am zweiten das Meistersinger-Vorspiel zugeben.

RAVENNA: Mit einem Konzert fand die italienisch-japanische Sängerin *Joshiko Fausta Beltramelli,* erstmalig in Italien auftretend, so reichen Beifall, daß sie weiterhin öffentlich zu konzertieren sich entschloß. Im Programm standen Lieder von Komponisten verschiedener Zeiten und Nationen.

ROM: Außer der *Berliner Singakademie,* die unter *Georg Schumanns* Führung mit Bachs Matthäuspassion und Händels Israel außerordentlich starke Eindrücke hinterließ und die auch in *Neapel* und *Florenz* Gastkonzerte veranstaltete, brachte die deutsche Kolonie in Rom eine würdige *Haydn-Gedächtnisfeier* heraus. In eigenen Konzerten traten *Lotte Lehmann, Franz Osborn* und *Josef Pembaur* vor ein beifallsfreudiges Publikum. Das *Busch-Quartett* durfte dem Papst seine Kunst vorführen.

SALZBURG: Das internationale *Bruckner-Fest* verheißt drei Sinfonien, das Requiem, die d-moll-Messe, das Streichquintett und das Intermezzo für Streicher. Als Dirigenten werden Busch, Clemens Krauß, Meßner und Walter wirken. Ferner ist eine Festaufführung von »*Fidelio*« unter der Leitung von Richard Strauß vorgesehen. Den Abschluß wird ein Besuch der Bruckner-Gruft im Stift Sankt Florian bilden, bei welcher Gelegenheit auch die erneuerte Bruckner-Orgel ertönen soll.

STRASSBURG: Von Paris kommend machten hier die *Berliner Philharmoniker* unter *Furtwängler* halt und rissen die Hörer durch die Wiedergabe von Werken Beethovens, Webers, Wagners und Strawinskijs zu Ovationen seltenster Art hin.

TOKIO: *Mahlers 5. Sinfonie* erlebte hier ihre japanische Uraufführung. Die unter Leitung von *Klaus Pringsheim* stehende Wiedergabe erzielte einen beispiellosen Erfolg.

VENEDIG: Für das Internationale Musikfest, das in der Zeit vom 1. bis 15. September stattfinden soll, und das wieder unter der Leitung des Komponisten Adriano Lualdi stehen wird, wurde *Fritz Busch* gewonnen, der für den »deutschen Abend« die Dresdener Philharmoniker verpflichtete. Er wird Werke von Toch, Hindemith, Ad. Busch, Gottfr. Müller und Graener (»Flöte von Sanssouci«) zur Wiedergabe bringen.

WIEN: Die *Staatsoper* wird im Programm des Internationalen Musikfestes mit drei Festaufführungen vertreten sein, und zwar am 17. Juni: »*Wozzeck*« von *Berg;* 20. Juni: »*Der Musikant*« von *Bittner;* 22. Juni: »*Die Bacchantinnen*« von *Wellesz.* Am 18. Juni wird im Akademie-Theater »*Der Triumph der Empfindsamkeit*« von Goethe mit der Musik von *Ernst Krenek* aufgeführt.

*

Das *Berliner Sinfonie-Orchester* unter *Ernst Kunwald* absolvierte eine Ostdeutschland-Reise. Insbesondere in Königsberg und Danzig erntete das Orchester mit seinen Darbietungen reichen Beifall.

Die Krise des europäischen Musiklebens hat seit längerer Zeit auch auf Amerika übergegriffen. Die Zusammenschließung des »*New York Symphony Orchestra*« mit dem »*New York Philharmonic Orchestra*« bildete den Beginn der wirtschaftlichen Schwierigkeiten für das Heer der Orchestermusiker. Nach zuverlässigen Statistiken sind jetzt mehr als 100,000 Musiker in den Vereinigten Staaten stellungslos und von dieser erschütternden Ziffer entfallen mehr als 10 000 auf Groß-New York. Auch in *Chicago* ist damit zu rechnen, daß die Sinfoniekonzerte *eingestellt* werden. Als Begründung wird ein Defizit von 80—90 000 Dollar in der laufenden Spielzeit bezeichnet.

Nach einem Beschluß des Berliner Magistrats wird das *Berliner Sinfonie-Orchester,* das 25 Jahre lang eine Rolle im Berliner Musikleben spielte, aufgelöst werden. Schon seit langem führte es einen verzweifelten Existenzkampf, dem es jetzt endgültig erlegen ist zugunsten des *Philharmonischen Orchesters,* dessen Weiterbestehen für die Reichshauptstadt ein zwingendes Kulturgebot ist. Es bleibt bis zum 30. September d. J. in seinem jetzigen Bestand erhalten. Einen Teil der Mitglieder übernimmt das Berliner Philharmonische Orchester, das damit auf 103 Köpfe verstärkt wird, einen anderen die Städtische Oper, einen dritten das Berliner Funkorchester.

Das Orchester in Hagen blickt auf ein 25jähriges Bestehen zurück.

TAGESCHRONIK

Bach-Ausgrabungen in Zürich. Unter den profanen Stücken des Thomaskantors gibt es einige Kantaten, die fast kleine Dramen darstellen. *Walter Reinhart* hat zwei solcher Miniaturwerke von *Bach* zu neuem Leben erweckt: das Weißenfelsische Jagdstück »Was

mir behagt, ist nur die muntre Jagd« und die idyllische Leipziger Geburtstagskantate »Schleicht, schleicht, spielende Wellen«. *Emil Gaßmann* hat die alten Texte, die mythologisch und lokalhistorisch mit zeitgebundenen Anspielungen belastet sind, gereinigt und revidiert.

Joseph Haydns Gedächtnis wurde geehrt durch eine Gedenktafel in der Klosterkirche der barmherzigen Brüder in Wien und eine Ausstellung von Reliquien aus Esterhazyschem Besitz in Eisenstadt.

Die Internationale *Bruckner-Gesellschaft* in Wien hat beschlossen, des Meisters *IX. Sinfonie*, die bisher in Ferd. Löwes Herausgabe für die Aufführungen benutzt wurde, jetzt in der von Bruckner hinterlassenen Originalgestalt zu edieren.

In *Lübeck*, wo Dietrich Buxtehude von 1668 bis 1707 als Organist an der Marienkirche tätig war, ist eine *Dietrich Buxtehude-Gesellschaft* gegründet worden.

In der *Leningrader* Eremitage wurde ein historisches Museum für musikalische Kultur und Technik eingerichtet. Hier gelangen alte wertvolle Musikinstrumente sowohl europäischer als auch außereuropäischer Völker zur Ausstellung.

Die Vereinigung der französischen Schriftsteller, Komponisten und Musikverleger in Paris hat einen Beitrag von tausend Mark zur Errichtung des Peter Breuerschen *Beethoven-Ewigkeitsdenkmals* in Bonn gestiftet. Die Sammlung für das Denkmal ist nunmehr auch in den Vereinigten Staaten eröffnet worden.

Die Franz Liszt-Gesellschaft in Budapest ist zu einer *»Landes-Franz Liszt-Gesellschaft für Ungarn«* erweitert worden. Zu Ehrenmitgliedern wurden u. a. Richard Strauß und Felix Weingartner ernannt.

An die Technische Hochschule *Breslau* ist zur Zeit ein *Archiv für Musikwirtschaft und Musiktechnik* in der Angliederung begriffen. Es handelt sich dabei vorerst um etwa 10 000 Zeitungsausschnitte und etwa 9000 Abbildungen (zur Instrumentenkunde, Aufführungspraxis, Musiktechnik, musikalischen Kulturgeschichte, ferner Musikerporträts, Tabellen, graphische Darstellungen usw. Hinzu kommt eine ausgesuchte Handbibliothek von einigen tausend Bänden sowie ein Schallplatten-Archiv (gegen 500 Platten).

In *Frankfurt a. M.* ist unter der Leitung von Dr. Hoch zum Studium der evangelischen Kirchenmusik ein *kirchenmusikalisches Institut* geschaffen worden, das die Fachausbildung für Organisten und Chorleiter zum Ziel hat.

Anläßlich des 75. Geburtstages Wilhelm Kienzls ist ein *Wilhelm Kienzl-Unterstützungsfonds* gegründet worden, der der Unterstützung notleidender österreichischer Komponisten dienen soll.

50jähriges Bestehen des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka. Das Konservatorium versendet aus Anlaß seines 50jährigen Bestehens eine *Festschrift.* Ihr Verfasser, *Hugo Leichtentritt*, rollt die Geschichte dieser Musikschule auf. Xaver und Philipp Scharwenka sind die geistigen Führer des von ihnen 1881 gegründeten Scharwenka - Konservatoriums. Parallel dazu blühte die von Karl Klindworth etwa gleichzeitig gegründete Musikschule auf. Beide Schulen wurden 1893 von Hugo Goldschmidt vereinigt. 1905 tritt eine neue Persönlichkeit auf den Plan, Robert Robitschek, der noch gegenwärtig die Anstalt leitet.

Die Orgelbaufirma *A. Schuke*, Potsdam, hat eine nach dem System Schuke-Herzberg gebaute Orgel im Vorraum des »Breitkopf-Saales« in Berlin als Muster- und Übungsorgel zur Aufstellung gebracht.

Die Hauptversammlung des Verbandes der Deutschen Musikalienhändler in Leipzig hat erneut die Forderung auf baldige *Einführung der 50jährigen Schutzfrist* erhoben.

Das *Deutsche Musikinstitut für Ausländer* veranstaltet in den Monaten Juni/Juli wieder Sommerkurse, an denen auch Inländer teilnehmen können. Die Kurse finden in Potsdam statt. Edwin Fischer, Wilhelm Kempff, Georg Kulenkampff unterrichten im Marmorpalais und Leonid Kreutzer im Palast Barberini. Außerdem erteilt Artur Schnabel während dieser Zeit Unterricht in seiner Wohnung.

Auch in diesem Jahre veranstaltet die *Bode-Schule* wieder eine Reihe von Sommerlehrgängen in Warnemünde, Westerland, Borkum, Oberbayern u. a. Die Lehrgänge sind vierzehntägig und behandeln Bewegungslehre (Gymnastik und Rhythmik) und Begleitungslehre (Musik und Bewegung) unter Leitung von *Dr. Rudolf Bode.* Prospekt und Auskunft durch das Sekretariat der Bodeschule, Berlin, Kaiserallee 49/50.

Der *Deutsche Rhythmik-Bund* wird im Musikheim Frankfurt a. d. O. in der Zeit vom 10. bis 17. Juli einen Sommerkursus für Musiker, Gymnastiker, Lehrer usw. veranstalten. Näheres ist an besonderer Stelle dieses Heftes bekanntgegeben. Es wird um schnelle An-

meldung wegen der beschränkten Teilnehmerzahl gebeten.
Die *Medau-Schule* in Berlin veranstaltet in Verbindung mit dem Zentral-Institut für Erziehung und Unterricht vom 11. bis 22. Juli einen Sommerkursus in Bewegung und Musik. Er umfaßt die Schulung der Bewegung, musikalische Bewegungsbegleitung und Ballgymnastik.
Die *Günther-Schule* bietet ihre Ferienkurse in *München* (4. bis 23. Juli), *Wien* (11. Juli bis 6. August) und *Berlin* (2. bis 21. August). Carl Orff leitet die Musikkurse vom 22. bis 26. Juni in *Stuttgart*. Alles Nähere ist dem Prospekt der Günther-Schule, München, zu entnehmen.
Die Sommerferienkurse der *Palucca-Schule Dresden* finden vom Juli bis August in den neuausgebauten, hygienisch eingerichteten Räumen Räcknitzstraße 11 statt. Teilnehmen können Berufstänzer (Solo-, Gruppen-, Theatertänzer, Regisseure), Berufsschüler anderer Schulen, Lehrer für Tanz und Gymnastik sowie interessierte Laien. Kursus I findet vom 1. bis 31. Juli, Kursus II vom 1. bis 31. August statt. Auskunft und Prospekte: Sekretariat, Dresden, Räcknitzstraße 11.
Musikpädagogische Informationskurse in Berlin werden vom 20. Juni bis 2. Juli von der Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Verbindung mit der Deutschen Kunstgesellschaft E. V. (Leitung: *Kestenberg*) veranstaltet.
Die wissenschaftliche Assoziation »*Genetische Erforschung der musikalischen Professionskunde*« (GIMP.) in Leningrad widmete ihre 48. Sitzung der »*Musik des Orients*«, wobei erstmalig das Schallplattenmaterial Hornbostels in der Lindström-Ausgabe zu Gehör gebracht wurde. Gleichzeitig wurde das bildliche Material epidioskopisch demonstriert. 18 Platten wurden vorgeführt. Dem Vortrag (unter Vorsitz des Begründers dieser in seiner Art einzigen Assoziation Prof. *Nic. Bernstein*) schloß sich eine lebhafte Diskussion an, die vor allem den Arbeiten Hornbostels verdientes Lob zollte und sehr bedauerte, daß kein Kontakt zwischen den wissenschaftlichen Institutionen Deutschlands und der UDSSR. besteht. Es wurde dem Präsidium ans Herz gelegt, mit Hornbostel, Curt Sachs, Robert Lachmann, Alfr. Einstein usw. Verbindungen anzuknüpfen.
Marthe Bereiter wird auf dem 19. deutschen Bach-Fest in Heidelberg ein neukonstruiertes Lautencembalo spielen.
Milly Berber, die Witwe *Felix Berbers*, hat das *Berber-Quartett* mit *Erich Schaette*, *Carl Weymar* und *Hermann Hoenes* neu gegründet.
Die Società del Quartetto in Mailand hat das *Busch-Quartett* dadurch geehrt, daß sie *Adolf Busch* zum Ehrenmitglied ernannte.
Walter Damrosch, der namhafte deutsch-amerikanische Dirigent, konnte seinen 70. Geburtstag feiern.
Der ausgezeichnete Kontrabassist der Berliner Philharmoniker, *Leberecht Goedecke*, wurde 60 Jahre alt.
Zum Nachfolger Neudeggs als Intendanten des Magdeburger Stadttheaters wurde *Hellmut Götze* (Oldenburg) berufen.
Anläßlich des Pommerschen Musikfestes wurde *Gustav Havemann* von der philosophischen Falkultät der Greifswalder Universität zum *Ehrendoktor* ernannt.
Kapellmeister *Walter Herbert* vom Stadttheater Bern wurde für drei Jahre an die Wiener Volksoper verpflichtet.
Ed. Heyck, der getreue Eckhart des Deutschen Kommersbuches, vollendete sein 70. Lebensjahr.
Der Wiener Komponist *Hans Jelinek* wurde von der John Hubbard-Stiftung der New Yorker Association of Music School Settlement mit einem Preis von 500 Dollar für ein Werk für Schulorchester ausgezeichnet.
Cornelius Kun verläßt das Danziger Stadttheater, dem er seine Dirigentenkraft mit Hingabe geschenkt hatte.
Sigfrid Karg-Elert ist von seiner dreimonatlichen amerikanischen Konzerttournée zurückgekehrt. Er brachte ausschließlich eigene Werke zu Gehör. Bemerkenswert ist, daß er seit dem Kriege der erste deutsche Orgelkünstler war, der die Staaten bereiste.
Der *Bruno Kittelsche* Chor in Berlin beging die Feier seines 30jährigen Bestehens. Der Leiter des hervorragenden Chors, *Bruno Kittel*, ist an das Sternsche Konservatorium verpflichtet worden.
Hans Krasa wurde durch den diesjährigen Musikpreis der Prager »Concordia« ausgezeichnet.
Walter Lampe, als Komponist und Pianist Professor an der Akademie der Tonkunst in München, beging seinen 60. Geburtstag.
Francesco Malipiero vollendete sein fünfzigstes Lebensjahr.
Carl Adolf Martienssen, Leipzig, wurde zum Professor ernannt.
Walter Niemann spielte in einer Walter Niemann-Stunde des *Breslauer* Senders seinen Klavierzyklus »*Porzellan*«, op. 120.

Den *Münchener Musikpreis 1931* erhielt *Karl Marx*. Ihm sind kammermusikalische Werke, Lieder, vornehmlich aber Chöre (»Werkleute sind wir«) zu danken. Marx ist auch Dirigent des Münchener Bach-Vereins.

Paul Pella legt seine Dirigententätigkeit am Aachener Stadttheater nieder.

Günther Ramin erhielt den Professortitel.

Ottorino Respighi wurde zum Mitglied der Accademia d'Italia in Rom ernannt.

Hans Schulz-Dornburg gibt die Leitung des Friedrichstheaters in Dessau auf.

Hermann Springer, der namhafte Berliner Musikgelehrte, Oberbibliothekar und Kritiker, beging seinen 60. Geburtstag.

W. Talich, bislang Chef der Tschechischen Philharmonie in Prag, jetzt Leiter der Philharmonie in Stockholm, wurde vom Präsidenten der Republik zum *Professor* der Meisterschule (Dirigentenklasse) am *Staatskonservatorium* in *Prag* ernannt.

Paul Trede, bisher Leiter des Züricher Stadttheaters, übernimmt an Berg-Ehlerts Stelle die Intendanz des Kasseler kurhessischen Landestheaters (bisher Staatstheater).

Hermann W. von Waltershausen ist unter die Fünfziger gegangen.

TODESNACHRICHTEN

Emil Hertzka, der Direktor der Universal-Edition in Wien, ist einem Herzleiden erlegen. 1869 geboren, begann er im Jahre 1893 im Musikverlag Josef Weinberger seine Verlagstätigkeit. 1907 wurde er geschäftsführender Verwaltungsrat der Universal-Edition, die er 25 Jahre leitete. Er begann den modernen Musikverlag aufzubauen. Die ersten Verbindungen wurden mit *Mahler*, *Schönberg* und *Schreker* geschaffen. Die Schönberg- und Schreker-Schule (Berg, Webern, Eisler, Krenek, Rathaus, Groß usw.) ergänzten den Bestand an modernen Tonsetzern. Dann trat eine planmäßige Erweiterung des internationalen modernen Verlages ein, insbesondere auch durch die Angliederung eines großzügigen modernen Opernvertriebes. So wurden von deutschen Autoren u. a. Kaminski, Braunfels, Kurt Weill, die Tschechen Janacek, Jaromir Weinberger, Haba, die Italiener Casella und Malipiero, der Franzose Milhaud Autoren der Universal-Edition. Auch neue russische Produktion wurde dem Verlag eingefügt. Hertzka hat durch eine Reihe von Konzernunternehmungen den Verlag namentlich in der Nachkriegszeit ausgebaut und so die Universal-Edition zu dem umfassendsten internationalen modernen Musikverlag gemacht. — Mit ihm schied ein Organisator größten Stils, der Herold des zeitgenössischen Schaffens, der Beherrscher der Oper, dessen großzügige Unternehmungskraft einen Markstein in der Entwicklung des modernen Musikverlages bedeutet, dahin.

Ella Pancera, von J. Epstein herangebildet, später Lieblingsschülerin Bernhard Stavenhagens, die mit ihrer ungewöhnlichen pianistischen Bravour die frühere Generation hingerissen hat, † 56 jährig zu Ischl, wohin sie sich nach ihren Triumphfahrten zurückgezogen hatte. In den Schlössern Balmoral-Castle und Windsor spielte sie vor der Königin von England und dem Hof mit rauschendem Erfolg; in Wien schlug ihre rassige Kunst die Kronprinzessin Stephanie in Bann. Ausgedehnte Reisen führten sie nach Berlin, Paris, Petersburg, Moskau. In erster Ehe war sie mit Max Blüthner verheiratet; später mit Prof. Joh. Krill, dem jetzigen Inhaber von Max Hesses Verlag, zuletzt mit dem Ingenieur Willy Haenel. Mit Ella Pancera erlischt die Erinnerung an eine Künstlerin, deren Virtuosität in ihrer zwingenden, alle Stile beherrschenden Art der Lisztschen nahe kam.

Der Gründer des Hamburger Rathje-Quartetts, *Hans Rathje*, ist plötzlich gestorben.

Nach langem, quälenden Leiden † *Ludwig Rottenberg*, der 33 Jahre als Kapellmeister der Frankfurter Oper unermüdliche Kraft bewiesen hat, der allem Neuen sehr zugetan war und dem reiche Erfolge beschieden waren, im Alter von 68 Jahren. Er war in Czernowitz geboren und vollendete am Wiener Konservatorium seine Studien, bis er auf Empfehlung von Brahms nach Frankfurt kam. Seine älteste Tochter ist mit dem Berliner Rundfunkintendanten Flesch, die zweite mit Paul Hindemith vermählt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38
Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg
Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

DIE NOT DES THEATERS

VON

PAUL BEKKER-WIESBADEN

Es stimmt gewiß, daß die Not überall, in jedem Zweige des öffentlichen Lebens, bei jedem einzelnen gleich groß ist und daß es uns allen gleichmäßig schlecht geht. Mit der Not des Theaters aber hat es eine eigene Bewandtnis, nämlich: man glaubt sie nicht, vielmehr man bestreitet sie zwar nicht, aber man findet, daß sie von allen Nöten noch die leichtest tragbare ist und daß ihre Folgen ohne tiefgreifende Bedeutung sind. Die Not des Theaters ist deswegen eine besondere, weil sie bei einem erheblichen Teil derer, die sie lindern könnten, auf Verständnislosigkeit stößt, noch mehr, weil die Not des Theaters zum nicht geringen Teil überhaupt durch die Verständnislosigkeit derer geschaffen wird, die über das Theater zu bestimmen haben. Darum soll und muß man wohl immer wieder über dieses Thema schreiben. Es handelt sich also keineswegs um unfruchtbares Beklagen unabänderlicher Tatsachen. Es handelt sich zunächst um Beseitigung der *Verständnislosigkeit*, um Schaffung überhaupt der Bereitschaft, die Not des Theaters zu *sehen* und *anzuerkennen* und von hier aus zu überlegen, wie sie zu lindern sei.

Praktisches Beispiel: Der Preußische Staat schließt drei der bisher von ihm betriebenen Theater, nämlich die Theater in Wiesbaden und in Kassel sowie das Berliner Schillertheater mit Ablauf dieser Spielzeit. Man müßte annehmen, daß diese Schließung von den Staatsbehörden schweren Herzens, unter dem Druck politischer und wirtschaftlicher Notwendigkeit erfolgt, sozusagen als Opfer an einen Zwang höherer Art. Auch dann noch könnte man freilich zweifeln, ob dieses Opfer richtig und nötig war. Immerhin wäre die Überzeugung der leitenden Stellen zu respektieren. Wie aber ist es in Wirklichkeit? Vor mir liegt eine Äußerung des Finanzministers gegenüber einer Delegation von Schauspielern und Bühnenarbeitern des Schillertheaters. Diese Äußerung lautet: »Es ist nicht die Aufgabe des Staates Kultur zu machen. Dies soll den Privatunternehmern überlassen werden. Nicht nur das Schillertheater, sondern auch das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt,« — also das historische staatliche Schauspieltheater —, »wird, wenn ich im Kabinett damit durchdringen kann, geschlossen werden.«

Ich zitiere nicht aus aggressiver Absicht, das ist nicht nötig, da der Finanzminister selbst hervorhebt, daß er im Kabinett auf Widerstand stoßen wird. Ich zitiere die Äußerung nur als Gesinnungsdokument eines Finanzpolitikers, dem ich ausdrücklich zugute halte, daß man von ihm Regelung der Finanzwirtschaft verlangt. Aber selbst bei Wahrung strengster Objektivität, bei weitestgehender Einbeziehung sämtlicher Imponderabilien, die auf die Stellungnahme eines Finanzministers in der heutigen Zeit einwirken können, ist

und bleibt die zitierte Äußerung ein Faustschlag ins Gesicht. Es ist also nicht Aufgabe des Staates, die kulturellen Güter zu wahren und zu pflegen, sondern das Privatunternehmertum hat hierfür zu sorgen? Was kann man billigerweise vom privaten Unternehmertum verlangen? Doch nicht etwa, daß es zu seinem eigenen wirtschaftlichen Schaden arbeitet? Annehmen muß man vielmehr, daß es unter allen Umständen versuchen wird, gute Geschäfte zu machen, *möglichst* gute sogar. Nur von der Gesinnung des einzelnen Unternehmers wird es abhängen, ob er diese Geschäfte in Übereinstimmung mit dem künstlerischen Objekt des Geschäftes halten will oder nicht. Die Kunst als solche aber, insbesondere die Theaterkunst, ist damit der *Spekulation* ausgeliefert. Sie ist zum Gegenstand des Geschäftemachens erklärt, und zwar nicht, weil es nicht anders geht, sondern ganz feierlich von Amts wegen aus Überzeugung, daß es über alle Not hinaus so *richtig* sei.

Diese Überzeugung aber hat nicht nur jener Minister. Wäre es so, dann müßte man seine Äußerung und ihre Folgen zwar bedauern, brauchte sich aber nicht grundsätzlich mit ihr zu beschäftigen. Es ist indessen anders. Diese Überzeugung haben schon gegenwärtig viele Menschen, namentlich solche in amtlichen und parlamentarischen Stellen. Es ist sogar damit zu rechnen, daß die Zahl der Menschen mit dieser Überzeugung dauernd wachsen und in kurzer Zeit erschreckend groß sein wird. Der Kampf, dem wir entgegengehen, ist also nicht der örtliche Kampf um die Erhaltung dieses oder jenes Theaters. Es ist ein ganz anderer Kampf, nämlich der Kampf um die *Idee* des *gemeinnützigen Theaters überhaupt*. Das ist die Gefahr, und das ist die Not des gegenwärtigen Theaters, — nicht die Einschränkung, die man ihm auferlegt und die jeder vernünftige Mensch als unvermeidbar hinnehmen wird. Aber manchmal gewinnt man fast den Eindruck, als sei es gar nicht erwünscht, wenn ein Theater durch Einschränkung gehalten werden kann, weil eben nicht die *Erhaltung* des Theaters erstrebt wird, sondern seine *Abschaffung*.

Nun ist die heutige allgemeine Not zu groß, als daß man eine Ansicht, nur weil sie einem nicht gefällt, ohne weiteres für falsch erklären und beiseite schieben dürfte. Man muß vielmehr fragen, ob dieser Standpunkt, der Kunst für *Privatsache* erklärt, etwa doch richtig und ob die heutige Art gemeinnütziger Kunstpflege vielleicht falsch ist? Zweifellos sind die Anhänger der Privatsachentheorie zum erheblichen Teil kunstfremde Menschen. Wenn es aber eine derart hohe Zahl solcher Menschen gibt, so ist es doch nötig, ihre Ansicht nachzuprüfen. Wiederum praktisches Beispiel: Wie ist es zu rechtfertigen, daß Staat oder Stadt selbst bei günstigem Theaterbesuch für jeden Besucher je nach den lokalen Verhältnissen etwa 3 bis 6 Mark — ich nenne ganz beliebige Ziffern — direkt draufzahlen und daß Leute, die das Theater besuchen, dies zum erheblichen Teil auf Kosten derer tun, die persönlich nicht das mindeste Interesse am Theater haben?

Die Antwort ist nicht schwer zu finden, ich möchte aber zunächst jenen Ge-

dankengang weiterführen. Nach der gleichen Logik nämlich könnte man argumentieren: wozu kauft der Staat Bilder, baut er Museen und bezahlt Erhaltung und Betrieb der Gebäude? Wer Vergnügen an Bildern hat, mag sie sich kaufen und in seine Wohnung hängen, — was aber gehen den Staat die Bilder an und die paar Leute, die ein Museum besuchen? Man könnte nach eben der gleichen Logik noch weiter fragen: Wozu betreibt der Staat eigentlich Schulen, stellt Lehrer an und beaufsichtigt den Schulbesuch? Wer seine Kinder etwas lernen lassen will, halte ihnen entsprechende Lehrer. Warum sollen kinderlose Leute zu den Kosten des Schulbetriebs beitragen?

Ich könnte diese Fragen noch weiterführen, es ist aber nicht nötig, denn der Fehler ist leicht erkennbar: nämlich die Fragestellung an sich ist falsch. Ich möchte nicht soweit gehen, von weltanschaulichen Unterschieden zu sprechen, ich halte die Logik jener Fragestellung gar nicht für so tief begründet. Ich halte sie ganz einfach für oberflächlich, unüberlegt und durch einseitige Bevorzugung des Nützlichkeitsstandpunktes für unzureichend durchdacht. Ich kann mir nicht vorstellen, daß selbst der nüchternste Utilitarist der Meinung ist, jeder solle sich seine eigene Eisenbahn, seine eigene Post, seine eigene Straßenpflasterung und dergleichen schaffen. Ganz abwegig aber wäre es etwa zu sagen: Gemeinschaftsbetriebe sind nur dann zulässig, wenn sie Überschüsse abwerfen. Vielmehr ist zu sagen: Entweder wir leugnen überhaupt die Möglichkeit und Sinnhaftigkeit irgendeines Gemeinschaftsbesitzes oder Gemeinschaftswertes. Damit leugnen wir die Idee der Gemeinschaft überhaupt — was so abstrus ist, daß es nicht lohnt, darüber zu diskutieren. Oder wir erkennen die Gemeinschaft, sei es zunächst auch nur im Sinne einer praktischen Interessengemeinschaft an, — dann ergeben sich alle anderen Folgerungen zwangsläufig. Denn es ist zunächst überhaupt falsch, den realen Besitzwert der kulturellen Güter, mögen sie nun Schule, bildende Kunst oder Theater heißen, zu leugnen. Ich lasse hier ihre sehr realen politischen Wirkungen außer Betracht, da sie meist nur unbeabsichtigte und nicht stets erfreuliche Begleiterscheinungen sind. Ich will auch bei den Theatern gar nicht von ihrer Bedeutung als *Umsatzstellen*, als Anreger des gewerblichen und wirtschaftlichen Gemeinschaftslebens sprechen. Über dies alles hinaus ragt doch die Tatsache, daß diese geistigen und kulturellen Dinge in Wahrheit die *einzigen realen Besitztümer* sind, die wir überhaupt haben. Gewiß, wir können sie nicht in Stahlkammern legen und Kupons abschneiden, — aber haben wir nicht zur Genüge die Erfahrung von der zweifelhaften Beschaffenheit dieser Art Güter gemacht? Wodurch und wofür leben wir heut überhaupt, wo die materiale Lebenssubstanz immer geringer wird? Freilich wäre einzuschalten, daß die zunehmende Intellektualisierung unseres öffentlichen Lebens, wie sie sich in den Parlamenten, in der Presse und sonstigen Erscheinungen darstellt, nicht unbedingt als erfreuliche Auswirkung unseres gemeinnützigen Bildungsbetriebes anzusehen ist. Aber auch hier darf wohl über ungünstige Nebener-

scheinungen nicht das Wesen der Sache übersehen werden. Wenn etwa in diesem Jahr Goethe gefeiert wird, so geschieht unter diesem Vorwande gewiß manches Törichte und Unwürdige. Aber kann uns das verhindern, uns bewußt zu machen, was das eigentlich für ein ungeheures, unfaßbares Etwas ist, das wir unter dem Namen Goethe verehren? Und ist dieses Geistige wirklich nur etwas Außerweltliches, das sich auf reale Art nicht erfassen läßt? Ist es nicht *eben* als Geistiges eine absolute *Realität*, eine Macht von höchster Einflußkraft und lebendiger Bewegungsfülle? Ich nannte den Namen Goethe, ich könnte noch zahllose andere Namen nennen und immer wieder fragen: Sind das vielleicht nur Hirngespinste? Aber es ist gar nicht notwendig, in die oberste Region der großen Genies emporzusteigen. Ich wollte an ihnen nur sozusagen die Realität und den Sachwert der geistigen Güter dartun. Wir können indessen viel weiter unten bleiben. Wenn wir selbst lesen und schreiben, denken und fühlen, begreifen und erkennen gelernt haben — wem anders verdanken wir es, als diesen geistigen Mächten? Und Kräfte, die solches zuwege bringen, die das Lebensniveau und die Geisteshaltung großer Völker, ja der Welt überhaupt bestimmen, — sie sollen keine Gemeinschaftsbesitztümer sein? Wenn sie es aber sind, dann sollen wir als ernsthafte Menschen diese Besitztümer verfallen, sie als Nichts achten, sie der auf Gewinn bedachten Spekulation überantworten lassen? Wahrhaftig, wir müßten Narren und Schwachköpfe sein, wenn wir eine solche Auffassung gelten ließen. Es ist kein falscher, wirklichkeitsfremder Idealismus, der uns diese Abwehr eingibt. Es ist ganz im Gegenteil eine vollkommen nüchterne, rein kaufmännische Erkennung der wirklichen Sachwerte von Dingen, die nur den einzigen Nachteil haben, daß sie sich nicht im Handelsteil einer Zeitung zahlenmäßig darstellen lassen. Aber eben darum wollen wir kaufmännischer und wirtschaftspolitischer denken als manche Leute, die ein besonderes Patent hierauf zu haben glauben. Wir wollen versuchen, diese Leute davor zu bewahren, daß sie aus der blinden Engigkeit und Oberflächlichkeit ihres Denkens heraus — mit dem sie nebenbei bemerkt nicht einmal auf ihrem eigensten Gebiet glücklich operieren —, daß sie aus dieser eben durch den Mangel geistiger Kraft unzureichenden Einstellung heraus nun auch noch die Hände an den bisher verbliebenen geistigen und künstlerischen Gemeinschaftsbesitz legen.

Indem ich diesen Gedanken nachgehe, sehe ich vor mir die deutschen Städte mit ihren vielen herrlichen Theatern, — da Berlin, da München, da Stuttgart, da Frankfurt, Dresden und alle die vielen anderen. Ich versuche mir vorzustellen, daß es Menschen gibt, die diese Theater schließen oder sie dem privaten Unternehmer übergeben wollen, daß es allen Ernstes notwendig ist, gegen solches Attentat zu demonstrieren, Gründe vorzubringen für etwas, das sich doch aus sich selbst heraus so klar, eindeutig begründet, daß man sich schämt, überhaupt Gründe anzuführen. Man kann als Entschuldigung nur die völlige Rat- und Haltlosigkeit der Menschen ansehen, die wirklich das Unter-

scheidungsvermögen für die einfachsten Dinge verloren haben und ihren Verstand mißbrauchen, um das Widersinnige als sinnvoll zu beweisen. Eines freilich muß man ihnen zugute halten, — wenn sie nämlich fragen: Was sind denn eure Theater, daß sie unbedingt erhalten werden müssen? Ihr redet so viel von Geist und Kultur, — sind eure Theater wirkliche Pflegestätten dafür? Wir wären bereit, sie zu erhalten, — aber beweist erst, daß ihr diese Theater nicht mißbraucht, — beweist, daß sie *erhaltenswert* sind.

Ein schwerwiegender Einwurf, schwerer wiegend, als alles bisher Gesagte. Ich habe hingewiesen auf die Not des Theaters, die sich ergibt aus der Verständnislosigkeit derer, die über das Schicksal des Theaters zu bestimmen haben. Es gibt aber noch eine andere, viel härtere Not: nämlich die Not, die das Theater sich selbst schafft. Ich habe gesprochen von der Unwürdigkeit des Planes, das deutsche Theater dem privaten Unternehmer auszuliefern. Es liegt mir dabei fern, etwas gegen diesen Unternehmer zu sagen, der ein sehr ehrenwerter, kunstverständiger und begeisterter Mann sein kann und oft schon solches gewesen ist, der aber schließlich gezwungen ist, sein Theater als Geschäft zu führen. Wie aber, wenn das gemeinnützige Theater dasselbe tut, wenn es *auch* als *Geschäft* läuft, wenn der Betrieb auf Spekulation hier nicht von dem einzelnen Unternehmer, sondern von dem gemeinnützigen Veranstalter selbst im Namen der Allgemeinheit aufgemacht wird? Dies ist der augenblickliche Stand einer ganzen Reihe von gemeinnützigen Bühnen, und es wird vielleicht in nicht ferner Zeit der Stand aller sein. Wo bleiben wir da mit unserem Protest aus Gründen der Pflege von Kunst und Kultur?

Der Außenstehende fragt: Warum eigentlich ist das so? Findet das Gute nicht stets Anklang? Ist doch nichts anderes nötig, als daß das Theater vorzügliche Leistungen in Werk und Darstellung bringt, — dann wird es unvermeidlich geschäftlich gut oder doch erträglich abschneiden?

Ein böser Trugschluß. Das Gegenteil ist der Fall. Daraus eben erwächst die Pflicht, das Theater als gemeinnützige Einrichtung zu erhalten, dann aber unter der Voraussetzung, daß es seinen Leistungen und seiner Betriebsart nach diese Erhaltung wahrhaft rechtfertigt.

Wäre es nämlich richtig, daß beim Theater nur die gute Leistung nötig ist, um das gute Geschäft sicherzustellen, so wäre ja die Überlassung des Theaters an das Unternehmertum gar nicht schlimm. Dann hätte auch dieses nur das Interesse, Kunst und Künstlertum recht eifrig zu pflegen, um dadurch gutes Geschäft zu machen. So ist es aber nicht, vielmehr hat das Wort: »Mundus vult schundus« zu allen Zeiten Geltung gehabt. Auch bei der Kunst des Theaters liegen die Dinge im allgemeinen so, daß man die Menschen zu ihrem Glücke zwingen muß. — *Nun*, werden die Gegner sagen, wenn sich das so verhält, dann ist doch euer ganzer Kunstbetrieb Unfug, denn warum wollt ihr denn die Menschen zwingen, und zwar noch dazu auf Kosten der Allgemeinheit? Wenn sie eure hochgepriesene Kunst nicht wollen, so laßt sie doch

laufen und sich an dem vergnügen, was ihnen Spaß macht, — aber verlangt nicht Gelder von der öffentlichen Hand, um etwas damit zu tun, woran nur eine kleine Anzahl Menschen Vergnügen oder gar Erhebung findet.
Gewiß, diese Logik ist scheinbar einleuchtend, und sie stimmt scheinbar überein mit der erwähnten Unternehmertheorie, — aber ich behaupte, daß sie eine trügerische Logik ist. Die Bedeutung der Kunst jeder Art, gleichviel ob es bildende Kunst, ob es theatralische Darbietung ist, hat nämlich nichts zu tun mit der *Quantität ihres Konsums*. Damit sei nicht etwa gesagt, daß es genügt, ein wertvolles Bild oder eine bedeutsame Theateraufführung wenigen Auserwählten vorzuführen und daß die geistige Befriedigung dieser Wenigen vollkommen ausreichende Rechtfertigung ist. Ich meine etwas ganz anderes, nämlich: das zum Leben gerufene Kunstwerk ist eine geistige Macht, die über den Kreis der unmittelbar Empfangenden hinaus wie mit unsichtbaren Strahlen oder Wellenbewegungen weiter wirkt, ihre Existenz bewährt und durchkämpft, auch denen gegenüber, die sich ihrer gar nicht bewußt werden. Das klingt vielleicht etwas mystisch, ist aber gar nicht so gemeint, zum mindesten nicht im okkulten Sinne, wogegen wir freilich die Weiterwirkung geistiger Kräfte, den lebendigen Strom, den sie ausstrahlen, heutzutage meist gewaltig unterschätzen, wie überhaupt der Grundfehler unserer gegenwärtigen Lebensbetrachtung ist, daß wir das Geistige als reale Macht, als unmittelbaren, ich möchte sagen gegenständlich greifbaren Kraftfaktor verkennen. Damit heben wir zwar nicht die Tatsache seines Vorhandenseins auf, aber wir versuchen uns ihr zu entziehen. Diese geistige Macht nun wieder herauszustellen, sie lebendig zu machen um jeden Preis, ihr gewissermaßen als Sendestation zu dienen, ist die Aufgabe des gemeinnützigen Theaters. Dieses Theater darf demnach nicht fragen, ob die Werke, die es aufführt, gut oder schlecht besucht sein werden, es darf auch nicht fragen, ob sie Kasse machen oder nicht, sondern es darf einzig und allein fragen, ob diese Werke sendefähig sind oder nicht?
Ein rigoroser Standpunkt, der vielleicht gerade in diesem Augenblick töricht oder gar kindisch erscheint. Da ich bis jetzt selbst ein Theater geleitet habe, wird man mich fragen, ob ich denn die oben vorgetragene Theorie selbst verwirklicht habe? Ich muß darauf antworten: versucht habe ich es, gelungen ist es mir nur in *Ausnahmefällen*. Im allgemeinen konnte ich nicht. Ich konnte ebensowenig wie alle andern deutschen Intendanten, denn hinter uns allen standen und stehen die Rechenämter, die allmonatlich fragen: Was hast du eingenommen, wie verhalten sich die Einnahmen zum Einnahme-Soll, wie verhalten sie sich zur vorjährigen Einnahme und worauf beruhen die Unterschiede? Es ist gewiß ein beruhigendes Gefühl für den Staatsbürger, daß so genau gefragt wird, wenn auch das Ergebnis dadurch nicht geändert werden kann. Aber es ist wiederum selbstverständlich, daß der Druck solcher Fragen die Theaterführung in Bahnen zwingt, die sie immer weiter von ihrem eigent-

lichen Ziel entfernen müssen. Denn was ist das Ergebnis? Die Operettenseuche und die Weiße-Rößl-Epidemie der deutschen Bühnen. Unsere Theater leben, wie ein witziger Mann sagte, gegenwärtig vom Pferdefleisch. Wenn einige besonders vorsichtige Bühnen sich der Rößl-Kost bis jetzt noch haben entziehen können, so sind sie doch gezwungen, die Operette in zunehmendem Maße in den Spielplan einzubeziehen, und sie werden in kommender Zeit diesem Zwang immer mehr nachgeben müssen. Ich bitte mich nicht falsch zu verstehen, —ich bin kein Feind der Operette, im Gegenteil, ich höre und sehe mir auch das Weiße Rößl mit Vergnügen an. Aber es ist ein Unterschied zwischen diesem Vergnügen und dem Zwang, ein Theater so leiten zu müssen, daß mit Hilfe solcher Werke möglichst viel Geld aus dem Publikum herausgezogen wird. Und es ist ein Unterschied, ob ein Theater seinem Publikum *gelegentlich* auch Werke dieser Art zur Abwechslung bietet — oder ob es die ihm von der öffentlichen Hand zur Verfügung gestellten Gelder benutzen muß, um völlig nach der Methode des spekulierenden Privatunternehmers zu arbeiten. In diesem Falle hat nämlich jene ministerielle Äußerung absolute Gültigkeit: diese Art von Kultur zu machen, ist nicht Aufgabe des Staates und kann ohne weiteres dem Privatunternehmer überlassen bleiben, — denn der macht es besser und billiger. Er braucht keine Subvention, sondern verdient noch selbst genug dabei, um dem Staat Steuern zahlen zu können. Wenn also dieser Spielplan verlangt, d. h. wenn der *wirtschaftlich ertragreichste* Spielplan gefordert wird, — dann soll man ruhig die auch jetzt noch vorhandenen Theater zumachen, denn dann sind sie eine Verhöhnung dessen, was sie sein sollen, und nicht einmal der Debatte wert.
Es ist also nötig, sich gerade in der heutigen Situation der Wahrheit bewußt zu werden: das gemeinnützige Theater ist *nicht* da, um Geld zu verdienen. Es darf nicht im Sinne des Wirtschaftserfolges möglichst ertragreich geführt werden. Man soll nicht sagen: dem Wahren, Guten, Schönen — und hinzusetzen: vorausgesetzt, daß und soweit man damit Geld verdienen kann. Gewiß weiß ich, daß keine Rechnung im Leben glatt aufgeht, und es liegt mir fern, von den Theatern zu verlangen, daß jeder Erdenrest ihnen fernzubleiben habe. Was ihnen aber unter allen Umständen fernbleiben muß, ist die Lüge, die Unwahrhaftigkeit, der Versuch, etwas scheinen zu wollen, was sie nicht sind. Denn wir mögen im Leben Kompromisse schließen und Anpassungen gelten lassen, — in den Dingen der Kunst gibt es und kann es immer nur geben die eine Formel: alles oder nichts. Darum kommen wir nicht herum. *Entweder* wir lassen sie gelten, — dann werden wir viel opfern müssen, viele Mißerfolge haben —, aber irgendwann und irgendwo wird sich plötzlich der Sinn der kategorischen Forderung offenbaren. *Oder* wir lassen sie nicht gelten. Dann wird unser künstlerisches Tun und unser Theaterspiel sinnlos sein, und die Einsprüche derer, die das gemeinnützige Theater ablehnen, bestehen zu Recht. Darin sehe ich die zweite große Not des Theaters, daß es nämlich gar nicht

das ist, was es vorgibt zu sein, daß es nicht dem Geist dient, sondern der Kasse, und daß dieser Dienst an der Kasse ihm gegenwärtig sogar zur *moralischen Pflicht* gemacht wird, sofern es weiter existieren will. Freilich muß ich fürchten, daß man mich für einen törichten Schwärmer hält, wenn ich mich gegen diese Auffassung des Theaters wende. Man wird mir entgegnen: Das alles ist recht schön und gut, und wir billigen es grundsätzlich durchaus, — aber in den heutigen Zeiten muß man eben anders und praktisch denken. Die Hauptsache ist, daß unsere Theater viel Geld verdienen, damit die Kosten möglichst gering sind und wir sie erhalten können, — wenn es uns allen später wieder besser geht, dann darf auch das Theater sich wieder den Luxus besserer Grundsätze erlauben.

Es ist wohl nicht nötig zu sagen, wie man eine Moral nennt, die sich grundsätzlich abhängig macht vom jeweiligen Vermögensstand, — aber ich möchte darüber hinaus dringlichst warnen vor der Selbsttäuschung, die in dem angedeuteten Gedankengang liegt. Es gibt in der Kunst kein Wenn und kein Aber. Es gibt immer nur klares Ja und klares Nein. Es gibt aber gerade gegenwärtig gerade für das Theater nur die eine Aufgabe, Theater zu sein in *dem* Sinn, wie ich es vorhin andeutete, Theater zu sein im heutzutage unpopulären Sinne, gegen den Strom zu schwimmen. Damit ist gemeint: Unabhängigkeit vom Kassenrapport, Besinnung auf die Aufgabe des Theaters als Großsendestation der geistigen Kräfte, als Gegenpol des Tageslärmes und Straßengeschreies unserer Zeit. Ich meine damit nicht etwa philosophisch genießerische Abkehr von den Dingen, die tief in unser Dasein eingreifen und unser Leben bestimmen. Ich meine nur die wahrhafte Besinnung auf das, um das eigentlich gekämpft wird. Ich meine die Vergegenwärtigung der großen Güter, um die es sich handelt und deren Bewußtmachung uns durch den Lärm des Tages fast unmöglich wird. In diesem Sinne soll das Theater aktiviert werden, soll es aktuell, soll es Zeittheater sein, — nicht um jeden kleinen Radau mitzumachen, sondern um ihm das Gegenbild der großen Idee gegenüberzustellen. Dafür muß es freilich vom Zwange des Geldverdienens frei sein, und damit rühre ich an die dritte große Not des Theaters: nämlich an die Beschaffenheit der Kräfte, die heute die *Führung* der Theater bestimmen. Dem Namen nach sind es die Intendanten, und bis vor nicht allzu langer Zeit waren sie es in Wirklichkeit. Es gibt wohl auch heute noch einige wenige Bevorzugte unter ihnen, die relativ unabhängig disponieren können. Aber ihre Zahl ist sehr gering, und ich vermute, daß die wachsende Not auch sie in kurzer Zeit zur Kapitulation zwingen wird. Was soll der Intendant sein? Meine Antwort: Eine Persönlichkeit von künstlerischer Physiognomie, eine Persönlichkeit mit all den Einseitigkeiten und Fehlern, aber auch mit all den Vorzügen, die eine ausgesprochene Individualität mit sich bringt, also ein Mensch von geistiger Wesensart und Sachkenntnis, der dem ganzen Institut den Stempel seines Wesens gibt. Was ist der Intendant schon heute in den meisten deut-

schen Städten? Der Geschäftsführer von Auftraggebern, deren Beschaffenheit von politischen und wirtschaftlichen Machtverhältnissen bestimmt wird, die von der Sache selbst nicht die leiseste Ahnung haben, wohl aber das Grundsätzliche der Führung eben unter dem Druck des Wirtschaftszwanges rigoros bestimmen. Das liegt nicht an den Intendanten, die selbst in eine Zwangslage hineingeraten sind, es liegt daran, daß wir heute, wie wir die Kunst selbst und ihre Bestimmung verkennen, so auch den Wert und die Bedeutung dessen mißachten, was einzig die Kunst gestalten und faßbar machen kann: die Persönlichkeit. Unser Theater wird regiert von Parlamenten und Versammlungen, von Nebenregierungen und Einflußnehmern aller Art. Sie wissen alles mögliche: wie man ein Theater wirtschaftlich ertragreich führen, wie man einen Spielplan gestalten, wie man dem Publikum gefallen muß. Sie wissen nur eines nicht: *Was* nämlich ein Theater ist und zu welchem Zweck es eigentlich existiert.

Ich habe die Not des Theaters gekennzeichnet in drei Formen: Die Not durch Verständnislosigkeit gegenüber der Sendung des Theaters, die Not durch die sinnwidrige Einstellung auf den Geschäftsertrag, die Not durch die Einflußnahme theaterfremder Machtfaktoren. Im Grunde hängen alle drei Nöte miteinander zusammen. Aus der Verständnislosigkeit ergibt sich der geschäftliche Zwang, und dieser wieder führt unvermeidbar zur Unterordnung unter außerkünstlerische Machtgruppen. Wollen wir nun Optimisten sein, so könnten wir sagen: Unser deutsches Theater ist eine so große und herrliche Erscheinung, daß es sich auch durch alle diese Schwierigkeiten und Nöte hindurchbeißen und am Ende schön und unangreifbar dastehen wird wie stets. Ich halte diesen Optimismus für gefährlich. Nicht nur, weil er zum fatalistischen Hände-in-den-Schoß-legen verführt, sondern weil er angesichts der heutigen Lage der Dinge sachlich falsch und verhängnisvoll ist. Ich möchte also jenen Satz anders fassen und sagen: Unser deutsches Theater ist eine so große und herrliche Erscheinung, daß uns kein Wort der Kritik, gleichviel gegen wen, zu scharf, keine Kennzeichnung der Gefahr zu eindeutig, vor allem aber kein Einsatz unseres Selbst zu hoch sein darf, um es zu schützen und es zu erhalten. Denn wir wollen nicht so schwach und feige sein und behaupten, daß wir selbst zwar gut seien, aber die Verhältnisse schlecht. Wir wollen und müssen immer wissen, daß schließlich wir selbst es sind, die die Verhältnisse schaffen und bestimmen. So soll man nicht von uns sagen dürfen, daß wir es waren, die das deutsche Theater haben untergehen lassen. Man soll sagen, daß wir die Not und die Ursachen der Not erkannt, daß wir sie beim Namen genannt, und daß wir alles getan haben, was zu tun möglich war, um diese Not zu wenden und um das zu retten, was keine andere Nation in auch nur annähernd vergleichbarer Erscheinung zu schaffen vermocht hat: unser deutsches Theater.

DER HUMOR BEI BACH

VON

ERICH VALENTIN-MAGDEBURG

Der Humor in der Musik ist eines jener wichtigen Probleme, die die Ästhetik dazu verleiten, die Musik in einen Vergleich mit den »schönen Künsten« zu bringen; daraus entstehen die mehr oder weniger erfolgreichen Erörterungen über Witz und Komik, seltener allerdings über den Humor, als Elemente der Musik*). Während aber die Komik in der Musik zum größten Teil textlich oder, bei der Oper, dramatisch bedingt, andrerseits meist nur zufällig und unbeabsichtigt ist, und lediglich der verstandesmäßige Witz der Musik im allgemeinen überhaupt fernbleibt, steigert sich der Humor als eine beides, Witz und Komik, in sich vereinende Charaktereigenschaft in der msikualischen Äußerung veredelnd und besinnend. Dieses Problem ist zugleich ein Stilkriterium; denn bei jedem Komponisten ist der Humor ein Reflex für Stil, Eigenart und technische Leistungsfähigkeit, die, gewissermaßen nebenbei angewandt, auch in diesem Moment vergnüglich-unterhaltender Auslassung den allgemeinen Anforderungen ästhetischer, musikalischer und inhaltlicher Art entsprechen müssen. Wir beobachten es in den technischen Spielereien der Niederländer, in den humorvollen Ergüssen eines Josquin de Près und den witzigen Einfällen eines Orlando di Lasso, bei dem gerade der renaissancehaft derbe Humor in einem scheinbaren Widerspruch zu seinem geistlichen Schaffen steht. Mit dem Übergang des madrigalesken Stils in die Oper, deren komische Figuren zunächst ernst gemeint sind, dringt das Humoristische in die Sphäre des Dramatischen; die frühdeutsche Oper des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts (Hamburger Oper, Schürmann) und das deutsche Lied neigen in ihrer ursprünglichen Komik zum Humor. Denn das Wesentliche dieses musikalischen Humors ist nicht allein die überraschende Lustigkeit in *Situation* und *Wort*, sondern in erster Linie der je nach Charakter und Stimmung jovial-behäbige oder geistreich-spitzige Humor der *Musik*.

Dieses absolut Humoristische finden wir gerade bei *Johann Sebastian Bach*. Man möchte es anfangs als paradox bezeichnen, daß sich der Bach der Passionen und der großen Messe, der Orgelwerke und der »Kunst der Fuge« in alle Wendungen von Humor und Komik hineinzusetzen vermag. In Wirklichkeit leuchtet aus diesen Zügen etwas vom bürgerlichen Menschen in Bach, der sich gleichsam außerhalb seines Berufes ergeht. Der Humor ist ja eine der schönsten Eigenschaften der Thüringer »Bache«. Bachs Urgroßvater war der fahrende Musikant Hans Bach, dessen Bild ein Gedicht ziert:

*) C. *Witting* »Vom Witz in der Musik« (»Die Musik« 1903) sowie Anton *Peukert* »Die musikalische Formung von Witz und Humor« (Kongreßbericht für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1914).

Hier siehst du geigen Hannsen Bachen
Wenn du es hörst so mustu lachen.
Er geigt gleichwol nach seiner art
Unnd trägt einen hipschen Hanns Bachen Bart.

Die Freude an Späßen und lustigen Spielen vererbte sich durch das bachische Geschlecht; da die Mehrzahl unter ihnen der Pfeiferzunft angehörte, war sie in dieser Berufsstellung schon zur Spaßmacherei angehalten. Daraus ist die starke Verbundenheit Bachs mit dem Volkstümlichen zu erklären, die sich in seinen Chorälen, Liedsätzen und am deutlichsten seinen weltlichen Kantaten äußert. Sein Vetter Johann Nikolaus Bach schrieb das realistische Singspiel vom »Jenaischen Wein- und Bierrufer«, auf den Familientagen wurden lustige Volksweisen, Quodlibets und allerlei Possen vorgeführt, gesungen und gespielt, lustige Erinnerungen ausgetauscht.

So ist es nur verständlich, daß auch Johann Sebastian etwas von dem beglückenden Humor seines Geschlechts erbte. Für uns liegt in diesem Charakterzug Besonderes darin, daß Bach zur Vollkommenheit seines künstlerischen und menschlichen Wesens emporsteigt und, wie all seine Vorfahren, eben — mit beiden Beinen auf der Erde steht. Seine Vielgestaltigkeit, die sich in allen Nuancen zu bewegen versteht, wächst damit ins Unermeßliche, gerade in seinem Humor, der von rokokohafter Zierlichkeit bis zu derber Volkstümlichkeit, vom leichten Scherz bis zur ironischen Satire variiert. Wir wissen aus Bachs persönlichen Lebensverhältnissen und seiner Anschauung, wie sich sein Wesen gestaltete; man ist leicht verführt, in einseitiger Schätzung in Bach nur den im Religiösen, Transzendentalen schaffenden Kirchenmusiker zu sehen und ihm alle Weltgeneigtheit abzusprechen. Allerdings ist Bachs Humor, eine der ausgeprägtesten Seiten seines Charakters, nicht platt und trivial, sondern veredelt und allgemeingültig; dabei ist es gleich, ob wir von irgendeiner seiner instrumentalen Schöpfungen oder den Kantaten reden. Die Bourrées, Menuetts, Gavotten und Passepieds seiner Suiten, um Beispiele anzuführen, sind in ihrer freudigen Beweglichkeit Eingebungen delikaten und grazilen Humors: Bach, der schlichte Thomaskantor, im höfischen Gewand, aber ohne die Absicht, nur nachzuahmen oder sich zu verleugnen; das Veredelnde des Humors ist auch hier verallgemeinernd, universell wie in den Präludien und Fugen des »Wohltemperierten Klaviers«, in denen manche humorige Äußerung ernstester Strenge gegenübersteht, vor allem da, wo sich Bach, allen Zwanges bar, frei und losgelöst, beinahe übermütig gibt. So in dem tokkatenhaft rauschenden c-moll-Präludium und dem koketten Fugenthema, in dem graziös zirpenden D-dur-Präludium, in den fröhlich plätschernden Figurationen des B-dur-Präludiums mit dem scherzosen Fugenthema (Wohlt. Kl. I; aus dem zweiten Teil seien die Präludien in c-moll, D-dur, e-moll und G-dur genannt). Diese Freude am Klang, am Spiel, die auch bei Bach natürlich Zeitgebundenes enthält, erscheint wie ein selbstverständlicher Kontrast zu der strengen Ernsthaftigkeit, eine Loslösung, eine behagliche

Wohligkeit des Temperamentvollen. Das hüpfende Thema des Schlußsatzes des »Italienischen Konzerts« und krönend das Quodlibet der »Goldberg-Variationen« sind die besten Zeugen. Die unfaßbare Mannigfaltigkeit der Variationen, die bekanntlich einer Gelegenheit entsprangen, wird in der 17. Variation zu sprühender Ausgelassenheit; das burleske Schlußquodlibet mutet in der originellen Verquickung des Basses der ernst schreitenden Sarabande mit den gängigen Volksliedern »Ich bin so lang nit bei dir gewest« und »Kraut und Rüben haben mich vertrieben« als ein Scherz an, mit dem sich Bach über sich selbst hinwegsetzt. Diesem Witz des gereiften Bach steht nur das milde travestierende Jugendwerk, das Capriccio »sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo« gegenüber, das schon in seinen Satztiteln launige, für einen »Anfänger« formtechnisch und sprachlich bildhafte Meisterwerk, in dem er sich, bei der Schlußfuge über das Postillonlied, vor seinem abreisenden Bruder in das beste Licht setzen wollte.

Am greifbarsten ist jedoch Bachs Humor als Selbstzweck und treibende Kraft in den vokalen Schöpfungen, den weltlichen Kantaten, unter denen die drei humoristischen »Streit zwischen Phoebus und Pan« (1731), die »Kaffeekantate« (1732) und die dramatische Kantate »Mer hahn en neue Oberkeet« (1742) hervorragen. Neben dem Vergnüglichen (Kantate von der Vergnügsamkeit), dem Launigen (»Der zufriedengestellte Aeolus«) und dem aus herzlicher Freude Begeisterten (Jagdkantate »Was mir behagt« und andere Huldigungswerke): Satire, Zeitglosse und Burleske, drei Abstufungen des Humors, die um so beachtlicher sind, als sie Bach unmittelbar in seine Zeit, seine Umgebung hineinstellen, stilistisch, formal, musikalisch und persönlich. Die oft erhobene Frage nach der Stellung Bachs zur Oper wird mit diesem Moment aufgeworfen. Es ist bestimmt nicht zuviel gesagt, die dialektische Bauernkantate als einen Vorläufer des deutschen Singspiels Hillers zu bezeichnen*). Nach Sulzers für das 18. Jahrhundert immerhin maßgeblicher rationalistischer Theorie muß eine Kantate alles Opernhafte meiden, um nicht die ästhetische Grenze des Kantatenhaften zu überschreiten. Bach durchkreuzt diese Regel, mehr als einmal, sowohl im »Streit zwischen Phoebus und Pan« als auch in der Bauernkantate. Dem Picanderschen Vorwurf getreu, der auch in der Form der weltlichen Kantate Neumeisters Einfluß verrät, sind die Rezitative und Arien szenisch gedacht und erfunden; zudem war es eine beliebte Gewohnheit hoher Herren, wie in diesem Falle des Kammerherrn von Dieskau, dem die bäurische »Cantate en burlesque« als Huldigung galt, sich an tölpelhaften Bauernkomödien zu vergnügen. Mehr als es vielleicht Picander erwünscht war, greift Bach dabei zum Volkslied, aus dem er seinen herzerquickenden, unverhohlen-derben Humor schöpft. Das Einleitungsquodlibet mit seinem bunten Durcheinander von Ländler, Volkslied und

*) Die szenische Aufführung der Bauern- und der Kaffeekantate während des 18. deutschen Bachfestes in Kiel erwies sich als überaus wirkungsvoll.

Sarabande, der Wechsel aller auch im Volk beliebten Tänze (Bourrée, Polonaise, Mazurka, Sarabande), in den Arien, die dadurch erreichte Charakteristik des Bäurischen und Städtischen — all das sind Einfälle absoluter Opernrealistik. Die einfache Streicherbesetzung entspricht dem Milieu der Handlung. Nur einmal, in der Arie »Es nehme zehntausend Dukaten«, gesellt sich ein Horn dazu; nicht ohne Bedeutung: der Arie liegt ein französisches Jagdlied zugrunde, das 1724 als »Frisch auf zum fröhlichen Jagen« in Deutschland bekannt wurde. Das »Und daß ihrs alle wißt« ist eine Paysanne, die einem Studentenlied entlehnt ist. Ein frischer, bildhafter Humor — am Schluß »watet« man zur Schenke, wo der »Tudel-Tudelsack brummt« (man denke: Bach!) — weht durch das Ganze, nicht frei von harmlosen Anzüglichkeiten und Seitenblicken, bei denen Bach sich nicht scheut, den Gassenhauer heranzuziehen, so, wenn z. B. der Bursche seine »Miecke« küssen will und sie ihn abwehrt, während das Orchester »Komm mit, mein Schatz, ins Federbett« als Kommentar intoniert. Ist es hier die Freude am Burlesken, glossiert Bach in der Kaffeekantate die Leipziger Damenwelt ihrer Kaffeesucht wegen, sprudelnd, übersprudelnd von schelmischem Humor: das trotzköpfige Liesgen, das gern »Coffee« trinkt, der brummige Vater, der sich, wie eine neapolitanische Intermezzofigur, nicht zu helfen weiß. Picander bringt mit seinem Gedicht nur einen Beitrag zur Tagesliteratur der Kaffeetrinkersatiren. Bach ist mit stärkstem Interesse beteiligt: mit eigener Hand ändert er den Schluß des Textes zur Pointe, wendet alles zum verzeihlichen Ende. Endlich: die Satire »Streit zwischen Phoebus und Pan«, in der Bach sich selbst und in der Beckmesserkarikatur des Midas seinem Widersacher Scheibe ein Denkmal gesetzt hat. In seinem gütig-treuherzigen, aber auch reizbar-streitkräftigen Humor lebt Persönlichstes, eine innere Anteilnahme, wie sie nicht stärker bei der Passionsdarstellung gewesen sein konnte. Wie ernst er es auch damit meinte, zeigt die Tatsache, daß Bach, als es galt, seinen Gegner Biedermann zum Schweigen zu bringen, nichts anderes tat, als den »Streit zwischen Phoebus und Pan«, mit angepaßtem Text, wieder aufzuführen.

Andrerseits: auch an der übermütigsten, harmlos-übermütigen Form des Quodlibet, an dem man sich auch auf den Familientagen, an dem man sich im 16. und 17. Jahrhundert vergnügte, ging Bach nicht vorüber. Das Quodlibet der Sammlung Manfred Gorke (Eisenach) ist eine Art toller, ungehemmter Selbstverulkung, mit der er sich an seinem eigenen Hochzeitstage karikierte, galt es doch, lustige Erinnerungen an die Freierszeit in Arnstadt auszukramen. Die behagliche Betrachtung des Brockesschen Liedes von der »Tabakspfeife« ist unter allem aber das Tiefste, vielleicht das Charakteristischste, das Bach in seinem Humor ausspricht. Das ist das Verklärende in seinem Humor, der sich hemmungslos ausläßt und doch menschlichen Ernst, seine Gläubigkeit in sich trägt. Bachs Humor verliert in seinen Schattierungen vom gemütlichen Scherz bis zur burlesken Satire nie das Fundament des Ästhetischen. Er ist

ein wichtiges Charaktermerkmal, zugleich aber ein nicht unwesentliches (leider nicht immer berücksichtigtes) Schaffens- und Stilmoment. Gleich dem Humor Haydns oder Mozarts ist der Bachs optimistisch, ein Humor, wie ihn Jean Paul und F. Th. Vischer als das Spiegelbild des Großen im Kleinen, des Erhabenen im Niederen definieren. »Wenn der Mensch, wie die alte Theologie es tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschaut, so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor tut, die unendliche ausmisset und verknüpft, so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist« (Jean Paul).

KLEINER ZITATENSCHATZ

VON

THEODOR WIESENGRUND-ADORNO-FRANKFURT a. M.

Es gibt aus dem neunzehnten Jahrhundert Musik von so unerträglichem Ernst des Ausdrucks, daß sie nichts anderes vermag als nur Walzer einzuleiten. Beharrte sie so, wie sie ist, dann müßten die, welche sie vernehmen, in eine Verzweiflung geraten, die jede andere Wirkung von Musik weit hinter sich ließe; alle verlorenen Affekte der großen Tragik müßten sie überwältigen, und sie müßten mit Gebärden, die ihnen seit undenklichen Zeiten fremd wurden, ihr Haupt verhüllen. Keine Form ist dieser Musik mehr gegönnt, die ihr Moll umfinge; Akkordschläge und klagende Melodien folgen einander und stehen nur für sich selber, daß der Hörer ihrer nackten Unmittelbarkeit überantwortet ist. Tröstlich hilft bloß das Übermaß des Schmerzes mit der Gewißheit, daß es so nun und nimmer weitergehen könne. Das letzte zweigestrichene F der Violinen, Dominante von b-moll, jammervoller Rest der Trauer samt einem winzigen E als Vorschlag, wird im nächsten Moment, stets staccato, stets in Gefolgschaft des E, mit spitzen lustigen Stößen die Walzermelodie antreiben. Heute gedeiht solche Musik fast nur noch in zoologischen Gärten oder bei den Kapellen kleiner Kurplätze; Kinder sind ihre liebsten Freunde. Am besten nimmt sie sich aus einiger Entfernung aus; wenn die seufzende Flöte einzig noch vom Verhängnis des großen Paukenwirbels grundiert wird.

*

Sehr kurzen musikalischen Stellen, die man außerhalb ihres Zusammenhanges zitiert, haftet überaus häufig der Ausdruck des Banalen an; zumal bei alter Vokalsmusik, der die Idee des profilierten thematischen Einzeleinfalles fremd ist; vom Beginn des musikhistorischen Studiums erinnere ich mich noch sehr wohl der höhnischen Verachtung, die mich allemal ergriff, wenn einzelne, vergeblich expressive Wendungen bei Josquin oder Senfl, aber auch noch bei Heinrich Schütz vorgeführt wurden; niemand wohl könnte

große Partien aus dem Lohengrin im Detail durcharbeiten, ohne daß ihn vor den zahllosen Akkorden in halben Noten, in welchen hier das Gefühl sich dehnt, Platzangst ergriffe, während er sie als solche auf der Bühne kaum bemerkt. Warum? Je weniger das musikalische Phänomen mehr an dem Zusammenhang teilhat, in den konstruktive Phantasie es stellte, um so mehr tritt an ihm das bloße Naturmaterial hervor; wann immer kompositorische Technik nicht vermochte, es zu meistern, wird Natur die Technik widerlegen: der Banalität überführen. Deshalb ist es die strengste Probe auf jegliche Musik, ob ihre kleinsten Bruchstücke sinnvoll, ob sie als solche zitierbar bleiben. Sie werden es nur, wo Natur selber in der technischen Verfahrungsweise laut wird, wie bei Schubert, oder wo die Freiheit des Komponisten sein Material bis hinab zum einzelnen Ton zu ergreifen vermag, wie bei Schönberg. Zwischen solchen Extremen liegt das Bereich des »Einfalls«. In jeder Banalität des Singulären aber enthüllt sich der mythische Schein von Oberflächentotalitäten: die blinde Natur gewinnt Macht darüber.

*

Die im Hellen ihrer Zeit mißtrauisch und feindselig sich mieden, im Geheimen begegnen sie sich: Wagner und Offenbach im roten Salon der gottverlassenen Liebe. An der Stelle nach der Romerzählung, da der Verworfene weiter lebt ohne Hoffnung und zum zweiten Male in die Beleuchtung der Venus eintritt: »Zu dir, Frau Venus, kehr ich wieder / in deiner Zauber holde Nacht« — wie mahnt nicht die künstliche, glasüberdachte, wintergartenhafte Transparenz der Musik an Offenbach, an den Walzer der Helena, an Hoffmanns Erzählungen; beim Worte Hold die Antezipation der Tonika unter dem Sextakkord der siebenten Stufe, der verminderte Septimakkord, der Triolenschnörkel der Singstimme könnten aus Dapertuttos Spiegelarie zitiert sein, die Giuliettas zweites Opfer gewinnen hilft. Wie dünn ist die Hülle, welche die bedrohliche Schicht von der Oberwelt sondert und die Ordnung darüber eben noch beschützt. Bei Offenbach mengen sich die Sphären im Rausch der Parodie ohne Scheidung und Sieg; bei Wagner bietet das wache Entsetzen eben noch eine Erlösung auf, an die nicht einmal Wolfram recht glaubt, der in der Angst der Begierde zu zittern beginnt. Was aber wäre aus der Oper des neunzehnten Jahrhunderts geworden, hätten Offenbach und Wagner die Unterwelt ihrer Sänger, des Orpheus und des Tannhäuser, ernstlich freigesetzt. Dann erst wäre der Umschlag gewonnen, wenn dort ihr Trost Einlaß gefunden hätte. Wäre Elisabeth, mit der Geste, die sie auf der Höhe des zweiten Aktes findet, dem Tannhäuser in den Venusberg gefolgt, er hätte den Landgrafen und seine Sippe endlich verjagt und in den leeren Himmel verbannt.

*

Manchen der vollkommensten Melodien ist es eigentümlich, daß sie wie Zitate klingen: wie Zitate nicht aus anderen musikalischen Werken, sondern

aus einer verborgenen und eigentlichen musikalischen Sprache, aus der das Ohr sehr selten bloß Bruchstücke erhascht, die es nicht einmal ganz versteht, die sich aber schlagend und mit der bestimmtesten Autorität geben. Von solcher Autorität sind manche Einfälle Schuberts; Nebengedanken — nie Hauptthemen — bei Chopin; weniges bei Beethoven, etwa eine Stelle aus dem Andante des C-dur-Quartetts, über dem Orgelpunkt a. Das drastischeste Beispiel ist eines der geläufigsten zugleich: der Dur-Refrain »L'amour est enfant de Bohème« aus Carmens Habanera, ein Urzitat, das jeder als Erinnerung vernimmt, der es zum ersten Male hört. In der Tiefe solcher Erinnerung allein ist das Recht des Banalen gelegen. Längst hat unsere einsam produzierte Musik, nimmt man manche Intentionen Weills wie die in Alabamasong und Matrosenlied aus, die Beschwörung solcher Zitate vergessen müssen. Die einzigen, die noch etwas davon wissen, ohne es freilich je zu erreichen, sind die Operettenkomponisten. Wenn ungezählte Schlager im melodisch unplastischen Couplet die Vorgeschichte ihres eigenen Refrains erzählen, so wollen sie ihn zitierbar machen, indem er selbst schon als Zitat erscheint; Zitat aus der banalen Sphäre, hinter dessen Banalität die Sphäre des Ursprunges sich verbirgt. Fast könnte man glauben, hier sei der Grund für die Erfindung des Refrains überhaupt gelegen.

*

Keine Sängerin wird sich jemals die Zigarette entreißen lassen, mit der sie als Carmen in Aktion tritt; alle fügen sich dem Klischee, das auf bunten Schachteln und Litfaßsäulen triumphiert. Und sie tun recht daran. Denn die Zigarette ist Carmens magische Figur, die über die Oper herrscht wie einzig noch die weissagenden Spielkarten des Terzetts. Sie wird gefertigt in der Fabrik, in der die Zigeunerin beschäftigt ist; der Rauch aber, als dessen Priesterinnen die Fabrikmädchen auftreten, bleibt als Industrieprodukt das starke alte Räucherwerk, darin der Liebeszauber der Emanzipierten gerät. In seinem Kräuseln verschlingt sich, was von je gewesen und was jüngst verging.

*

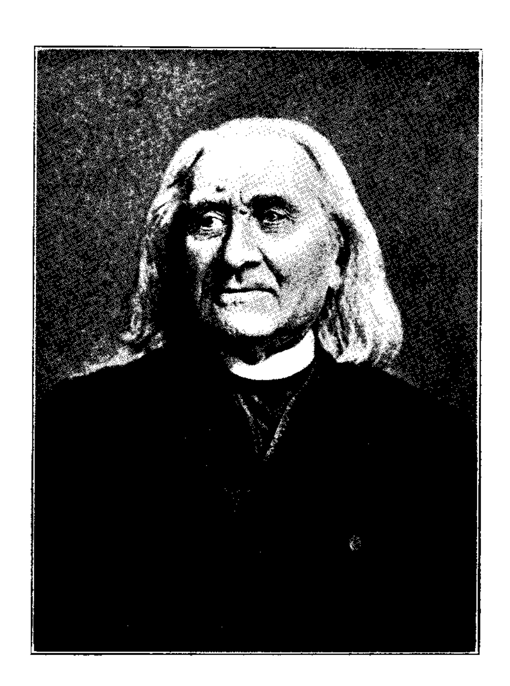
Wer Mahler den Vorwurf verkappter Programmusik macht, sollte genau bedenken, daß der programmatische Gehalt bei ihm von der Musik nicht, als ihr Fremdes, reproduziert wird wie bei Strauß, sondern von der Musik gänzlich aufgesaugt und verschlungen, so daß Mahler guten Rechtes die Programme streichen durfte: die Musik illustriert nicht mehr und begleitet Dekorationen von außen, sondern bildet vielmehr Dekorationen aus sich heraus, um sie dann zu begleiten; spaltet sich selber gleichsam in Ding und Musik durch den programmatischen Impuls, den sie in ihrer Tiefe empfängt. Vollends gelingt es ihr am Ende der zweiten Nachtmusik aus der Siebenten Sinfonie. Nachdem die Sologeige, die zweiten Geigen, die Solobratsche zum letzten Male, graziös, traurig und in sich verliebt, ihre sonderbaren Intervalle ausgespielt, nachdem, unbeseelter schon, versprengte Begleitfiguren und lang-



FRANZ LISZT
als Dirigent eines Festkonzerts in Budapest



Gemälde von Friedrich Kaulbach



Lichtbild 1886 von August Littleton

„Verleger – ich habe
„das Meinige gethan – Thun Sie
das Ihre –

Also, lieber Schuberth lassen Sie
uns nicht im Stich, bei der
Tonkünstler Versammlung, sondern
halten Sie als ehrlicher Mensch
Ihr gegebenes Wort und bewerk=
stelligen Sie den Stich der Faust Symphonie
zur gehörigen Zeit – nämlich
bis Ende July – fünf volle
Monathe sind wahrlich mehr als
nöthig für höchstens 200 kleine
Seiten Partitur! —

Mit besten Gruss
F. Liszt
13 Nov: 60. Weymar.

BRIEF LISZTS
an seinen Verleger J. Schuberth & Co., Leipzig, vom 13. November 1860.

wierige Triller es zur Kadenz gebracht haben, bleibt die offene Dekoration der Musik endlich allein; über einem Quartsextakkord, der den Charakter des Nachher definitiv gibt, in einer Melodie von Englischhorn und Oboen, in der nichts mehr redet, nur noch die Musiklandschaft friedlich, still und getröstet daliegt. Wenn dann die thematischen Gestalten zurückschleichen, dann ist es, als wäre das Schweigen vorher so groß gewesen, daß es sich schämen müßte und eilends auslöschen. Das Glück dieser Musik kennt allein noch das Auge, das aus menschenvollen Räumen durchs Fenster unbemerkt einsamer nachtheller Architektur begegnet.

*

Bei allem schuldigen Respekt vor Händel, es wäre an der Zeit, endlich die lächerliche Koppelung zu beseitigen, die immer noch den Namen Bachs an den seinen bindet. Sie stammt aus jenem infamen juste milieu, das so wenig wie an der Wand das Morgengebet ohne das Pendant des Abendgebets einen seiner Großen allein ertragen kann ohne den dazugehörigen Dioskuren. Das treibt seine Klassiker zu Paaren wie Feinde im frischfröhlichen Krieg. Denn die Abzählbarkeit der Künstler, nach dem Rhythmus eins zwei, eins zwei, entbindet von der schwersten Verpflichtung durchs einzelne Kunstwerk: der seiner Einzigkeit. Immerhin, von Goethe und Schiller zu reden, dürften selbst die unbeirrbarsten Literarhistoriker Hemmungen verspüren; aber angesehene Musikwissenschaftler scheuen sich nicht, den homophonen Händel neben den polyphonen Bach als Hilfskraft vor den derben Pflug der Stilgeschichte zu spannen. Nach dem Fiasko der Händel-Renaissance, die glücklich von den plumpen Füßen der Bewegungschöre eingestampft ward, ist der rechte Moment zur Revision. Man braucht die Größe von Händels Spätwerken und manchen erfüllten Augenblick in den früheren, auch die Reinheit vieles melodisch Einzelnen nicht zu verkennen und wird doch eingestehen müssen, daß beim überwiegenden Teil der Händelschen Produktion, nach sehr konkreten und zuverlässigen Maßstäben der Technik, die musikalische Qualität Aufführungen heute nicht mehr zu rechtfertigen vermag; während bei Bach selbst in der Fülle der Kantaten kaum eine sich finden wird, die nicht mit immer frischen Perspektiven die Darbietung lohnte. Hinter der offiziellen, pharisäisch betonten Bewunderung für Händels Ausdrucksgewalt, Einfalt und Objektivität verbirgt sich oft genug wohl Langeweile, Ressentiment und Unvermögen, Musik nach kompositionellen Kriterien zu beurteilen. Wesentlich war an Händel zu lernen die Ökonomie der Mittel. Davon ist in Beethovens mächtige Kahlheit der beste Teil eingegangen. Heute ist bloß noch die hieratische Geste übrig, die uns nicht frommt. — Wollte man ernsthafte Kompositionskritik auf Gluck ausdehnen, das Ergebnis wäre nicht abzusehen. Dagegen könnte leicht genug Pergolese als großer Meister entdeckt werden. Zu solchen Umgruppierungen wird es freilich erst kommen, wenn

die Musikgeschichte ihre Werte nicht allein einem autonomen Entwicklungsbegriff, sondern der Kommunikation mit den innerkompositorischen Anforderungen entnimmt.

*

Das Ende des Jazz, längst prophezeit, ist gekommen. Schuld daran tragen nicht nur Stabilisierung und Reaktion mit gemütvollem Tango und falschem Marsch, sondern auch der Jazz selber. Die rhythmische Emanzipation nämlich, die er zu bringen schien und von der freundliche Komponisten sogleich sich wollten befruchten lassen, war Trug und hatte nicht die Kraft, eine Kunstmusik weiterzubringen, die in ihren eigenen technischen Fragestellungen den Jazz längst hinter sich gelassen, ehe er nur begann. Seine Freiheit und Lockerheit erstreckt sich allein auf die Akzente und Bindungen: die Betonung des guten Taktteils, in der Kunstmusik seit Brahms gebrochen, wird vom Jazz auch für die leichte Musik abgeschafft. Aber die Akzentverschiebung greift nicht in die metrisch-harmonische Konstruktion ein. Die Perioden bleiben achttaktig, wie sie nur je es waren; die »Scheintakte« fügen sich den Achttaktern ein, ohne jemals sie zu sprengen; Halb- und Ganzschluß und Kadenz bleiben erhalten, ob auch zuweilen impressionistisch getrübt. Darum sind alle die Synkopen und Ausweichungen, auch die Improvisationen der Hot-music bloße Ornamente, die der blanken und banalen Fläche von Vulgärmusik aufgeklebt sind und über kurz oder lang zerbrechen müssen. Nichts falscher, als den Jazz um der Schnödheit seines Tones willen mit »sachlichen« Intentionen zusammenzubringen. Er besteht aus einem System falscher Fassaden, die die eigene große Trommel herunterklopft. Entweder der Jazz müßte für die Metrik, die Harmonik — die mit dem Verzicht auf Symmetrie auch keine symmetrischen Kadenzen mehr bilden dürfte —, schließlich die Melodik aus den Synkopen die Konseqenz ziehen, wie es Strawinskij vor zehn Jahren tat. Dann fällt die Schranke zwischen Jazz und Kunstmusik und damit auch das lockende Angebot neuer Natur. Oder der Jazz muß die Synkopen aufgeben und sich nur auf die große Trommel verlassen. Dann kommt er zum Treuen Husaren. Er hat den zweiten Weg gewählt.

LANDSCHAFT UND MUSIK

VON

FRIEDRICH HERZFELD-BERLIN

Das musikalische Genie ist wie jedes andere das Produkt zweier Kräfte. Eine von ihnen ergibt sich aus der Eigenart der einmaligen individuellen Persönlichkeit. Die andere muß als eine Kristallisation aller künstlerischen Regungen seiner Umwelt begriffen werden. Diese Umwelt kann sich in der

Kultur einer bestimmten Stadt, eines Landes, eines Zeitalters oder einer »Schule« zu erkennen geben. In einem weiteren Sinne ist diese Umwelt die Landschaft, das Volk. Erst ihre künstlerische Potenz ermöglicht die Existenz des künstlerischen Genies. Diese Potenz verändert sich im Laufe der Zeiten scheinbar ohne äußere Ursache. Sie folgt einem biologischen Gesetz. Aus dem Dunkel der Regungslosigkeit bricht sie plötzlich hervor. Nach einer Blüte, die selten länger als einige Generationen dauert, versinkt sie wieder. Das kleine Volk der Niederländer taucht auf und gerät nach einer unvergleichlichen Hochblüte wieder in die alte Erstarrung. Die Franken erleben in ihrer Metropole Nürnberg zur Zeit der Meistersinger ihre künstlerisch regsamste Periode. In der deutschen Musik hat sich als das produktivste und empfänglichste Volk Deutsch-Österreich mit seinem Herzen Wien erwiesen. Der Wiener ist der südlichste und vielleicht darum musikalischste Mensch des deutschen Kulturkreises. Die Identität von Wien und Musik hat sprichwörtliche Geltung gewonnen. Alle Strebungen des deutschen Musikgeschehens sind mehr oder minder mit diesem Zentrum verbunden. Hier wurden die meisten überragenden Musikschöpfer geboren. Aber der Boden dieses Landes erwies sich als so musikgesättigt, daß er auch den aus dem Norden stammenden Genies wie Beethoven und Brahms die reichste Entfaltungsmöglichkeit bot.

Dieses Zentrum ist mit den Gebieten der nächstmusikalischen Land- und Volkschaften durch zwei Linien verbunden, die in der Musikgeschichte der letzten 300 bis 400 Jahre deutlich zu erkennen sind. Eine von ihnen führte nach Westen der Donau entlang über Salzburg nach Süddeutschland. Bayern und Württemberg gehörten nicht nur politisch am engsten zu Österreich. München stand mit Wien in viel näherer Beziehung als mit jeder mitteldeutschen Stadt. Auch hier erblühte die Musikpflege zu außerordentlicher Höhe. Aber trotzdem brachte Süddeutschland damals keine erhebliche Zahl produktiver Musiker hervor. Für die Reproduktion erwies es sich als geeigneter.

Die nach Norden auslaufende Linie war dagegen die der eigentlichen musikalischen Hochproduktion. Sie führte der Elbe entlang und westlich ausbiegend nach Thüringen. Sachsen-Thüringen erlebte zwei außerordentliche musikalisch-produktive Perioden. Eine von ihnen umfaßt die Zeit von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Ihre leuchtendsten Mittelpunkte, Bach und Händel, stellen zugleich die eine strahlende Hoch-Zeit der abendländischen Musik dar. Nach ihnen versank Sachsen-Thüringen wieder für ein Jahrhundert, und das europäische Musikgeschehen konzentrierte sich in den drei Wiener Klassikern. Aber in der Romantik erlebte es seine zweite große Periode. Die Entstehung des Freischütz in Dresden, und die Geburt Schumanns und Wagners fällt zeitlich in einem Jahrzehnt und räumlich in einem Umkreis von hundert Kilometern zusammen. Die weiter nach Norden laufende Linie zog diesmal einen zukunftweisenden Komponisten, Brahms, den Hamburger, mit ein.

Die musikalische Produktion unserer Tage läßt sich nach dem einfachen Schema der von Wien auslaufenden West- und Nordlinien nicht mehr ohne weiteres zergliedern. Österreich selbst ist nicht mehr der einheitliche Begriff wie ehemals. Ungarn und Tschechoslowakei sind politisch und kulturell als selbständige Nationen erwacht. Schon früher waren sie durch ihre Liebe zum Volkslied von Musik durchzogen. Aber an der Produktion in höherem Sinne hatten sie nur ohne nationale Betonung teilgenommen. Heute ist eines ihrer stolzesten Erzeugnisse ihre nationale Musik. Smetana und Dvorak waren die ersten Meister dieser Bewegung. Noch weniger decken sich heute Janacek und Bartok mit dem Typus des Österreichers. Sie sind die musikalischen Exponenten ihrer Nation, während Dohnanyi, Jemnitz und Lendvai Zwischenstellungen einnehmen. Nördlich und südlich von Wien haben sich also nationale Musikzentren gebildet. Sie unterbrechen die räumliche Verbindung von Nieder-Österreich und dem Deutschen Reich. Wien ist heute nicht nur politisch isoliert.

Es ist bewundernswert, daß es trotzdem noch immer das produktivste Musikland Mitteleuropas ist, mit dem kein anderes Volk und keine Landschaft verglichen werden kann. Von Bruckner und Mahler ausgehend, zeugt es in ununterbrochener Folge bedeutende Komponisten. Einige von ihnen wie Reznicek, Hausegger, Korngold, Gal, Mrazek, Bittner, Zemlinsky und Kienzl schließen sich den Wegen der Vergangenheit an. Andere, wie Haba, Webern, Schönberg, Wellesz, Berg, Rathaus und Toch, stoßen mit beispielloser Aktivität in das Zukünftige vor. Den Dirigenten der letzten Generation, Mottl und Nikisch, folgen Bodansky, Weingartner, Krauß, Kleiber und Brecher. Die große Wiener Sängergeneration setzt sich in Lotte Schöne, Maria Jeritza, Maria Ivogün, Leo Slezak u. a. fort. Deutsche Theaterdirektoren verpflichten mit Vorliebe österreichische Sänger und Sängerinnen. Der Glanz der Wiener Streicher hat unübertroffene Weltgeltung. Guido Adler und Ernst Kurth, Stefan, Specht und Decsey vertreten die Musikwissenschaft und Schriftstellerei. Die klassische Operette war ein reines Erzeugnis des Wiener Bodens. Auch von der modernen Operette haben sich am beständigsten die Werke der Österreicher Lehár und Fall erwiesen.

Während das Zentrum Wiens seine volle Produktionskraft erhalten hat, ist den Gebieten an der erwähnten Nordlinie die ehemalige Hoch-Produktivität wieder verloren gegangen. Gewissermaßen als ein Nachklang dieser großen Periode erscheint die Tatsache, daß die Gegend zwischen Erfurt und Leipzig noch heute den Hauptteil der Instrumentalmusiker stellt. In jedem reichsdeutschen Orchester löst der sächsische Dialekt bewegte Heimatgefühle aus. Aber zur Kristallisation überragender Musikschöpfer kommt es in Sachsen-Thüringen zunächst nicht mehr. Den sympathischen Meistern dieser Gegenden fehlt vor allem die vorstoßende Aktivität. Der Elbe folgend findet man in Schandau in der Sächsischen Schweiz den Geburtsort Georg Schumanns, in

Jüterbog die Vaterstadt Wilhelm Kempffs. Weill, in Dessau geboren, beweist allerdings durch die Ausnahme die Regel. Sein Werk ist von einem bewußten Willen zur Zukunft erfüllt. Aber auf Walter Niemann aus Hamburg trifft diese Regel wieder zu. Auch der Führer der musikalischen Jugendbewegung, Fritz Jöde, stammt aus Hamburg.

Östlich der Elbe nimmt die erdverbundene Musikalität und damit die Produktion noch mehr ab. Güstrow in Mecklenburg war wohl nur zufällig die Vaterstadt Gustav Havemanns. Berlin ist zwar das bedeutendste Musikzentrum der Jetztzeit geworden. Aber seine Neigung, den Zugewanderten großartige Wirkungsmöglichkeiten zu bereiten, beruht wohl nur auf seiner eigenen Unergiebigkeit an musikalischer Produktion. Der langen Reihe der in Wien geborenen Komponisten hat Berlin nur Paul Graener, Günther Raphael und Max Butting entgegenzustellen. Unter den Dirigenten sind Oskar Fried und Hermann Scherchen echt Berliner Kinder. Auch Wilhelm Furtwängler und Bruno Walter sind in Berlin geboren. Aber offensichtlich stammt die Familie des einen aus Süddeutschland, während der andere als getreuester Mahlerschüler unbedingt dem Wiener Kreis zugehört. Unter den Wissenschaftlern sind H. J. Moser (Komponist, Sänger und Gelehrter zugleich) und Paul Bekker echte Spreeathener.

Noch weiter im Osten fließt die musikalische Quelle immer dünner. Ratibor und Gleiwitz sind sicher nur die Wahlheimaten von Arnold Mendelssohn und Richard Wetz. Die weiten Gebiete zwischen Oder und Weichsel bleiben stumm. Eduard Erdmanns Geburtsstätte im hohen Osten liegt schon jenseits der deutschen Grenze.

Während Sachsen-Thüringen an musikalischer Produktionskraft verloren haben, sind Landschaft und Bevölkerung der Donaugebiete an ihre Stelle getreten. Auch Innsbruck, die Vaterstadt Josef Pembaurs, gehört zu diesen Gebieten. Vor allem aber München, das viel von seinem internationalen Ruhm an Berlin abgeben mußte, aber immer noch auf seinen großen Sohn, Richard Strauß, hinweisen kann. In seinem Wesen beweist sich die alte Verbundenheit von München und Wien aufs neue. Auch der neun Jahre jüngere Max Reger stammte aus Bayern. Allein diese beiden Namen verlegen das Schwergewicht der deutschen Musikproduktion nach Süddeutschland. An der württembergischen Fortsetzung der Donaulinie liegen die Geburtsstätten von Philipp Haas und Hermann Abert, dem bekannten Wissenschaftler. Die Linie endet in Baden, das sich zum erstenmal in Heinrich Kaminski und Julius Weismann musikalisch produktiv erweist.

Nun aber zeigt sich das Überraschendste dieser geographisch-musikalischen Überschau: von hier läuft eine neue Linie den Rhein entlang, die das eigentliche Schaffen des neuen musikalischen Deutschlands umfaßt. Mannheim hat allerdings seine einstige Bedeutung verloren. Darmstadt ist der Geburtsort Karl Mucks, der jedoch weit mehr durch seine Abstammung zum Münch-

ner Kreis zu rechnen ist. Aber Frankfurt erweist sich als die musikalisch produktivste Stadt des heutigen Deutschlands. Rudi Stephan, Hermann Zilcher, Richard Wetzlar, Paul Sekles, Walter Braunfels und Hermann Abendroth stammen aus Frankfurt. Vor allem aber ist Frankfurt die Geburtsstadt der beiden Meister, die, zwar grundsätzlich verschieden, dennoch die beiden Exponenten des heutigen musikalischen Deutschlands sind: Hans Pfitzner und Paul Hindemith.

Weiterhin kreuzt diese Linie Westfalen, in dem Humperdinck, die beiden Brüder Busch und Paul Bender geboren wurden. Sie endet in der Rheinprovinz. Düren ist die Vaterstadt Max von Schillings', und Leo Blech stammt aus Aachen, Deutschlands westlichstem Musikzentrum.

Die möglichen Fehlerquellen dieser Überschau sind nicht zu leugnen. Allzuleicht sind Geburtsstadt und die wirkliche Heimatstadt nicht die gleichen. Hans Pfitzner ist kein Russe, weil er zufällig in Moskau geboren wurde, Walter Gieseking kein Franzose, weil sich seine Eltern zur Zeit seiner Geburt in Lyon aufhielten. Auch innerhalb Deutschlands kann die Geburtsstadt Wahlheimat oder wirkliche Stadt der Abstammung sein. Aber dennoch beweisen die großen Linien dieses Überblicks eines unwiderlegbar: Österreich mit seiner Hauptstadt Wien ist noch immer der musikreichste Boden des deutschen Kulturkreises. Innerhalb des Deutschen Reiches aber ist eine wesentliche Verschiebung eingetreten. Mitteldeutschland hat an Produktion nachgelassen. Süddeutschland hat — besonders in der letzten Generation — Außerordentliches hervorgebracht. Die musikalisch produktivste Landschaft Deutschlands aber ist die Gegend zwischen Rhein, Main und Niederrhein. Das Übergewicht der westlichen Landschaft stellt in der deutschen Musikgeschichte ein Novum dar, aber es deckt sich mit den Beobachtungen auf dem der Musik verwandten Gebiet der Dichtkunst.

E. T. A. HOFFMANN UND DIE NACHWELT

VON

ERWIN FELBER-WIEN

Als Ernst Theodor Amadeus Hoffmann vor hundertzehn Jahren dahinschied, ahnte die Mitwelt nicht, was sie mit ihm verlor. »Ausgezeichnet im Amte, als Dichter, als Tonkünstler, als Maler«, so war auf dem Grabsteine des vielseitigen Künstlers zu lesen, dem gleichsam alles, was er berührte, zur Musik wurde, zur romantischesten aller Künste. »Beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle

bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.«

Die unendliche Sehnsucht, die Unwirklichkeit des Wirklichen, die himmlische Liebe geht wie ein roter Faden durch Hoffmanns ganzes kurzes Erdenwallen. Sein Kapellmeister Kreisler, die reinste Inkarnation der Romantik und zugleich das getreue Abbild des Künstlers Hoffmann, meint, »die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht, und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und in ihr Werke zu dichten, wie sie dieselben, selbst im höheren Sinne, eigentlich brauche.« Das Gleichgewicht des Künstlers Hoffmann war nur zu oft gestört, er konnte und wollte das heilige Feuer der Phantasie nicht eindämmen. Das Gespenst des Wahnsinns stellt sich ihm drohend entgegen, sein Doppelgänger erhebt wider ihn die Hand, Gespenster narren ihn, Zauberspiegel, dunkle Rätsel und Sphinxe, Feen und Unholde, Kobolde und Vampire geistern durch seine Märchen-, Wunder- und Traumwelt, in deren Brennpunkt immer wieder das heilige Feuer der Musik himmelhoch lodert.

In mehr als einer Beziehung ist er ein Vorläufer Richard Wagners, dessen Familie er gut kannte. Er hat die gleichen Stoffe wie Wagner bearbeitet, in seinen Dichtungen findet sich eine eingehende Schilderung Tannhäusers und des Sängerkrieges auf der Wartburg, finden sich emsige Vorarbeiten zu den »Meistersingern«. Ja, das ganze frohe Treiben auf der Festwiese wickelt sich in der Novelle »Meister Martin, der Küfner« ab, in der »Nürenberg, die ganze Stadt« mit ihrem Meistergesang erblüht.

Hoffmanns Mädchengestalten bleiben rein, ihr Magdtum unberührt, die Vermählung geschieht seelisch, im ewigen Reiche der Musik, des Klanges, der Harmonie, ihre Reinheit erlöst den sündigen Menschen, die sterben — vielleicht in höherem Sinne als bei Richard Wagner — den Liebestod. »Es gibt Höheres als irdische Lust, und das ist jene höchste Sonnenzeit, wenn fern von dem Gedanken freventlicher Gier die Geliebte wie ein Himmelsstrahl alles Höheren, alles, was aus dem Reich der Liebe segensvoll herabkommt auf den armen Menschen, in deiner Brust entzündet!« So zeichnet in den »Elexieren des Teufels« der sündige Mönch Medardus im Andenken an die hingemordete Aurelia auf. Es ist Hoffmann selbst, der das Erlebnis mit der sechzehnjährigen Julia Mark niemals ganz verwunden hat. Er hat sie unendlich geliebt und an ihr furchtbar gelitten, aber schließlich verzichtet; er wird ihr Seelenbräutigam, er glaubt an eine Liebe, »die über den Sternen thront«. Nichts als ihre wunderschöne Stimme lebt in ihm weiter, sie ist etwas Ewiges, wie die Laute der Urzeit, die weiterwirken, wie die Teufelsstimmen auf der Insel Ceylon, wie die sagenhaften Klänge, die er auf der Kurischen Nehrung vernommen haben

will. Tiefe, geheimnisvolle Beziehungen bestehen für Hoffmann zwischen der Stimme des Menschen und seiner Seele. In eine alte Geige hat »Rat Krespel« die Stimme Antoniens verzaubert, die nie wieder singen darf und auf »einem einzigen, lang ausgehaltenen Ton Juliens schwebt Romeo in den höchsten Himmel voll Liebe und Seeligkeit herauf«.
Und lange vor dem »Tristan« umweht es uns wie ein Liebestod, wenn in dem Entwurf zur »Prinzessin Blandina« Amandus als singender Schwan durch die Lüfte zieht und Blandinens Herz in des Gesanges höchster Seligkeit entzweibricht. Ja, noch weit über Wagner hinaus wirft Hoffmanns unheimliche Phantasie ihren Lichtkegel bis in unsere Zeit, man wird förmlich an das Reich Skrjabins gemahnt, an seine mystische Vereinigung von Licht, Farbe und Ton, von Düften und Berührungen, wenn Hoffmann das Weltganze als Musik und die Musik als Weltganzes erfaßt. Es ist kein leeres Bild, keine bloße Allegorie, wenn dem Romantiker Hoffmann Farben, Düfte, Strahlen als Töne erscheinen und er in ihrer Verschlingung ein wundervolles Konzert erblickt. Im traumähnlichen Halbschlaf will er eine Übereinkunft der Farben und Töne mit Düften gefunden haben.
In seiner Bamberger Zeit trägt er in sein Tagebuch die knappen Worte ein: »Gefühl, daß ich ein guter Componist bin — ich hab mein Sach aufs Componieren gestellt!« Im Grunde ist es freilich fast belanglos, ob seine Geisteroper »Undine«, von der Weber bei der Vollendung des »Freischütz« befruchtet wurde, im Können so stark wie im Wollen ist, ob sein Harfenquintett und seine Klaviersonaten technisch gewandt und dankbar sind. Seine Tondichtungen sind ja nur die Eingangspforte zu seinem späteren dichterischen Schaffen, in dessen ekstatischer Bewegung das Urgestirn seiner musikantischen Persönlichkeit strahlend aufgeht. Er ist der Vorläufer Schumanns, der geistige Ahnherr der Davidsbündler in ihrem Kampf gegen die Philister, der Stammvater der Kreisleriana, ist der Urahne jenes Musikdramas, das alle Künste in sich vereinigt. Er muß aber auch als Begründer der modernen Musikkritik gewertet werden. Nicht nur in seinen abgründigen Ideen über Don Juan und Gluck, auch in seinen Urteilen über Kirchenmusik und über Beethoven, den er freilich als vorwiegend romantischen Tondichter viel zu enge faßt, eilt er mit Riesenschritten seiner Zeit voraus.
Er unterscheidet scharf zwischen den »beiden einander entgegengesetzten Polen des Heidentums und des Christentums«, zwischen der plastischen Kunst einerseits und der musikalischen andererseits — »in der Malerei kannten die Alten weder Perspektive noch Kolorit, in der Musik weder Melodie noch Harmonie« — und urteilt da nicht so sehr aus dem Wissen um die ferne Vergangenheit; vielmehr aus traumhaft dichterisch dunklem Ahnen dringt er hier bis zu den Wurzeln der Kunstästhetik vor. Anschauungen Wagners und Nietzsches, Busonis, ja selbst Oswald Spenglers sind vorausgeahnt, er blickt in die zukünftige Welt der modernen Maschinenmusik, der Automaten, die

für ihn der »erklärte Krieg gegen das *geistige* Prinzip« sind. Wie ein Jules Verne der Musik weiß er um künftige Entwicklungen.

So ist er nicht als unsterblicher Schaffender, nicht als umstürzender Theoretiker in die Walhalla der Tonkunst eingegangen, wohl aber als genialer urromantischer Geisterseher, der im Unwirklichen die Wirklichkeit findet, der »das Hohe Lied der Blumen, der Bäume, der Tiere, der Steine, der Gewässer« versteht, der von höchster Diesseitsfreude glüht und doch wieder ein magisches Aufgehen ins Nirwana herbeisehnt, der über alle Grenzen von Raum und Zeit hinweg der Ferne nahekommt. »In einer wunderbaren Vision wurde mir das Höchste erschlossen; es war der Moment der Künstlerweihe!«

DIE GRUNDBEDINGUNGEN DES SCHÖPFERISCHEN KLAVIERSPIELS

VON

HEINRICH KOSNICK-BERLIN

Zur Erlangung einer Klaviertechnik möchte ich in kurzen Umrissen die wesentlichsten Momente herausstellen.

Im Vordergrund der Betrachtung steht der geistige Apparat, das durchdachte und willenstätige Üben im Zusammenhang mit der Muskulatur. Ich unterscheide die schöpferisch technische von der spezifisch musikalischen Erziehung, muß aber betonen, daß die Musikalität erst durch die freigewordene Technik ihre volle Entfaltungsmöglichkeit erlangen kann.

Denktätigkeit, Nerv und Muskel bilden eine höhere physiologische Einheit; diese Einheit haben wir bewußt zu erleben. Der Muskelsinn ist uns als ein wunderbarer, ja unendlich feiner Sinn mitgegeben, dessen Anwendung wir zu erlernen haben. Mit dem Gebrauch dieses Sinnes wird das Üben zu einer bewußt psycho-organischen Angelegenheit. Es braucht nicht mehr besonders betont zu werden, daß das rein mechanische Klavierüben, das stundenlange Herunterleiern von Fingerexerzitien zu keinen positiven Resultaten führen kann. Sehr häufig führt aber solches seelenloses und darum ermüdendes Üben zu Überanstrengungen der Muskeln und Sehnen und weiter zu nervösen Überreizungen. Auch durch das Gehörohr ist eine technische Erziehung nicht gut zu erreichen, weil die Qualität des Tons von einer bestimmten Muskeleinstellung abhängig ist. Muskeleinstellung resp. *sinngemäße Muskelbeanspruchung* setzt die Anteilnahme der Denktätigkeit voraus, zu der der sensible Apparat als überwachender und regulierender Faktor hinzukommt. Ohne Muskel, Sehnen und Gelenksensibilität hätten wir natürlich keine Möglichkeit, die Handhabung des technischen Aufbaus zu kontrollieren. Die gesamte Bewegungsmuskulatur ist direkt unserem Willen untergeordnet. Versetzt doch

schon jede Aufmerksamkeit, die wir einem Objekt zuwenden, unsere gesamte Muskulatur in einen Spannungszustand, wie das bereits der bedeutende französische Physiologe Ribot vor Jahren aufgezeigt hat. Das Ergebnis einer sinngemäßen Erfassung der Denk- und Muskelkräfte ist die hemmungslose Freibeweglichkeit unseres Körpers. Demnach gilt es vor allen Dingen, durch das Vertrautwerden mit seiner Muskulatur allmählich eine Tiefenempfindung für das Muskelfleisch zu erhalten und, was mithin das wichtigste ist, die uns zu Gebote stehenden verschiedenen organischen Empfindungen erst feststellen und später voneinander unterscheiden zu lernen.

*

Ich möchte nun auf das Klavierspiel selbst zu sprechen kommen und auf folgende Momente aufmerksam machen. Man mache sich zunächst klar, daß unsere Gesamtmuskulatur von antagonistischer Veranlagung ist; d. h. beanspruchen wir irgendeine Muskelgruppe, so müssen wir auch deren Gegenspielergruppe in Betracht ziehen, die äußerst behindernd in den Bewegungsvorgang einzugreifen vermag. Beim Klavierspiel ist unsere Bewegung *abwärts* gerichtet; wir verspüren die Tasten oder halten die Finger am Grund der Tasten. Es ist selbstverständlich, daß die vollkommene Klaviertechnik nur mit der Miteinbeziehung des Gesamtkörpers zu erlangen ist. Hier greife ich allerdings nur die erste Instanz, die Hand, heraus. Es handelt sich hierbei um die Muskeln, die in der Hohlhand und zwischen den Mittelhandknochen eingebettet sind, und um diejenigen, die beide Unterarmknochen umkleiden. Diese Muskulatur tritt zu allererst mit den äußeren Widerstandskräften in Beziehung und hat sich mit den gegebenen Hemmungen auseinanderzusetzen. Ein Teil dieser kleinen, jedoch durchaus wichtigen Handmuskelchen und der starken Muskeln des Unterarms sind bei der Druck- und Bewegungsausführung sich zusammenziehend beteiligt. Trotzdem bemerken wir, daß der andere Teil, die Gegenspielergruppen, und zwar die Finger- und Handstrecker, sich ebenfalls anspannen oder anspannen wollen und dadurch das Druck- und Tastempfinden nicht intensiv aufkommen lassen. Eine Forderung, die *Marie Jaëll* in ihrer »Anschlagskunst« stellte, war, sich dieser Tastempfindung bewußt und völlig hinzugeben. Diese diente auch *Albert Schweitzer* zur Direktive seiner musikalischen Technik. Er selbst schreibt darüber in seinem Buch »Aus meinem Leben und Denken«: »Mit der Vervollkommnung der Tastempfindlichkeit wird der Spieler zugleich empfindlicher für Klangfarben und auch für Farben überhaupt. Unter Marie Jaëlls Leitung arbeitend, habe ich meine Hand völlig umgestaltet. Ihr verdanke ich es, daß ich durch zweckmäßiges, wenig zeitraubendes Üben immer mehr Herr meiner Finger wurde.«
Besondere Aufmerksamkeit ist also darauf zu richten, daß der Handrücken und die Oberseite des Unterarmes nicht in angespannten, gestrafften Zustand gerät. Hierzu dienen die nun folgenden Übungen:

Man strecke die Hand. In dieser Stellung haben die Streckmuskeln (an der Oberseite des Unterarmes) das Gewicht der Hand zu tragen. Nun lerne man, das Gewicht der Hand, gleichsam abgekoppelt vom Unterarm, auf einem Tisch ruhen zu lassen. So abgestützt werden die Streckmuskeln der Hand völlig entlastet. Merken wir uns diese Empfindung, die die Entlastung auslöst. Nun gehen wir so vor, daß wir uns *vorstellen*, die Hand würde gestützt; hierbei erleben wir in der Streckmuskulatur einen der wirklichen Abstützung entsprechenden Empfindungsvorgang, d. h. die gespannte Haltestellung innerhalb dieser Muskeln läßt nach, die *Muskeln verändern ihre Wirkungsweise*. Es wird hieraus ersichtlich, daß man den Muskel auch anders beanspruchen kann, als man es gemeinhin tut. Das hat mit Suggestion nichts zu tun. Eine gedankliche Inanspruchnahme irgendwelcher Muskelgruppen ruft durch den Willensimpuls interne Veränderungen im Muskel selbst hervor.

Wenn beispielsweise *Therese Carenno* beim Spiel ihre Armschwere empfand, so bedeutete das nicht, daß sie nun einfach diese Schwere in den Tasten ruhen ließ. Das tatsächliche Abstützen der Arme durch irgendein tragendes Medium ist zu vereinen mit dem vorstellungsgemäßen Abgestütztsein; also mit einer besonderen Einstellung der Muskeln. In diesem Fall wird die Schwere zu etwas organisch lebendig Empfundenen, zumal ja alle unsere Bewegungen jederzeit lebendig und organisch zu meistern sind. Ein gewöhnliches Armheben läßt die Schwere der Arme gar nicht bewußt werden; wir merken nur, daß sie schnell ermüden. Stützen wir die Arme dagegen faktisch und gedanklich ab, so gelangt einerseits deren Gewicht und andererseits das haltetragende Moment, das seine Kräfte aufwärts richtet, vereint als ein Schwebendes zum Bewußtsein. Druck und Gegendruck, Zug- und Gegenzug entsprechen einander, und so sind beide Kräfte in ihrer *gegenseitigen Bedingung gleichzeitig zur Auswirkung* zu bringen. Berücksichtigen wir das nicht, so unterdrücken wir die Gegenkräfte und erziehen uns nervöse Hemmungen an. Das übliche Spannungs- und Entspannungstraining ist meines Erachtens ein verfehltes, irreführendes System, weil es den tatsächlich *aufbauenden* Kräfteverhältnissen innerhalb der Muskulatur und des ganzen Organismus keineswegs entspricht und einer eingehenden Kritik nicht standhält. Mit dem Empfindungspaar Spannung und Entspannung läßt sich weder eine klavieristische, noch irgendwelche andere Technik aufbauen.

Fernerhin verspürt man bei einer Fingerdruckausübung, wie die Muskeln der Hohlhand und die der unteren Seite des Unterarmes anschwellen, sich verhärten, während das betreffende Muskelfleisch weicher, breiter und flacher wird, wenn wir im *Drücken nachlassen*. Dieses Abflachungsempfinden muß man sich bewußt einprägen, bis man es lernt, diese *Empfindung* bei *erneuter Druckausübung beizubehalten*. Da das Abflachen des Muskelfleisches zu den Unterarmknochen und zum Hohlhandgewölbe hin gerichtet ist, ersteht in uns die Empfindung des Nachobenspielens, als ob wir aus dem Tastengrund gleich-

sam wurzelhaft die Kräfte herausziehen. Ein Schwamm, der sich dauernd vollsaugt.
Dieses Aufwärtsstreben der Kräfte ist nicht mit einem Wegheben von Hand und Finger zu verwechseln, ist also nicht in die Gegenspielergruppe zu verlegen, was sofort zu einer inneren Hemmung führen würde. Daher haben wir mit der, wie oben beschrieben, *vorstellungsgemäß* abgestützten Hand (später mit dem ganzen Arm) an die Klaviatur heranzutreten, um die Gegenspielergruppe als behinderndes Moment ausschalten zu können. Das Wachhalten der soeben gekennzeichneten Muskelempfindung ermöglicht die organische Bindung der Töne, das wirkliche Legatospiel, als hätte man ein leibliches Pedal hinzugenommen: das innere Halten des Tons. Der Zuhörer wird aber von dieser inneren Bindung des Ausübenden irgendwie unmittelbar gepackt und verspürt ein leibliches Behagen, da die ihm zugeschickten Reize in seinem Organismus fortwirken und ihn in Mitschwingung versetzen.
Besondere Aufmerksamkeit ist den Daumenballen und -muskeln zuzuwenden. Diese Muskulatur ist, ich möchte sagen, eine der wenigen Schlüsselstellungen des Körpers, die uns die Herrschaft über weitere Körperteile einräumt. Der Daumen wird von Nerven versorgt, die die gesamte Unterarmmuskulatur und teilweise auch Oberarmmuskulatur innervieren. Der Daumen macht die menschliche Hand erst zur Greifhand; das richtige Fassen bringt uns dem *Er*fassen der Dinge organisch näher.
Mit dieser Muskeleinstellung, die hier nur in ganz groben Umrissen gekennzeichnet werden konnte, vermögen wir den Ton gleichsam herauszumodellieren. Ich hoffe, mit den angegebenen Übungen gezeigt zu haben, wie eine sachgemäße Muskelbeanspruchung ungefähr zu trainieren ist*). In meinen Forschungen ging ich von der Überlegung aus, daß Bewegung und Arbeit, die ein Muskel resp. eine Muskelgruppe gleichzeitig zu leisten hat, zwei logisch zu unterscheidende Gegegebenheiten sind, und daß der Muskel dieser Tatsache funktionell Rechnung zu tragen hat. Dient die Zusammenziehung des Muskels der Bewegungsausführung, so fand ich in der *willentlich gehaltenen Dehnung* die andere Funktionsfähigkeit, die zur hemmungsüberwindenden Arbeit in Beziehung steht. Da diese willentlich tätige Dehnung in der Richtung der Erschlaffung liegt, so heißt das, daß wir auch in der Tätigkeit die Erschlaffungsempfindung aufrecht zu erhalten haben. Der Anziehung steht hier die bewußte Repulsion gegenüber: Kräfte, die sich *gegenseitig bedingen* und *gleichzeitig* zu erfassen sind. Ebbe und Flut, Ein- und Ausatmung sind nur Bewegungsabläufe; die allumfassende Gleichzeitigkeit ruht innerhalb des Bewegten als schöpferischer Urgrund der Dinge. Raum und nochmals Raum, das ist es, was wir organisch zu erleben haben; Raum und Zeit in uns erstehen zu lassen, um all den Dingen um und in uns ihre volle Seinsverwirklichung zu geben.

*) Siehe Näheres in meinem letzten Buch »Muskel und Geist« (Verlag der Ärztlichen Rundschau, München.)

HABEN SCHLAGER KÜNSTLERISCHEN WERT?

VON

HERBERT CONNOR-BERLIN

Der Schlager verdankt seinen Ursprung dem Zusammentreffen mehrerer günstiger Umstände. Er ist der Ausdruck einer herrschenden Volksstimmung. Sein Verfasser fällt, nachdem es ihm geglückt ist, das von Tausenden seiner Zeitgenossen Empfundene auszudrücken, der Vergessenheit anheim, und sein Erzeugnis wird Allgemeingut und zeitgeschichtliches Dokument (Marlborough s' a va t'en guerre).

Die Voraussetzungen, die zur Entstehung eines Schlagers und eines Volksliedes notwendig sind, sind demnach die gleichen. Beide müssen allgemeinverständlich, einfach und sangbar sein. Beide bedürfen des geeigneten Zeitpunktes, um zur vollen Geltung zu gelangen. Beide werden schließlich im Volksmunde so lange »zurecht-gesungen«, bis sie auch den letzten ihnen anhaftenden Rest des Persönlichen, Privaten verloren haben.

Solange Musik existiert, hat es Schlager gegeben. Schon unter den ersten weltlichen Melodien, die Ende des zwölften Jahrhunderts entstanden sind, den Spielmannsweisen, wird man Erzeugnisse finden, die alle Merkmale des Schlagers (rhythmische Prägnanz, straffe Periodisierung, leichte Sangbarkeit) tragen*). Auch unter den Weisen der Minnesänger und Troubadours findet man Texte und Melodien ausgesprochen populär-aktuellen Charakters (die Tanzlieder Neithardts). Es liegt also an und für sich nicht der geringste Grund vor, den Schlager, den Gassenhauer mit musikalischem Schund gleichzusetzen. Als Gattung hat er von jeher ebenso seine Daseinsberechtigung, wie das Volkslied, dessen Zwillingsbruder er ist.

Die fatale Nebenbedeutung, die der Gassenhauer im Laufe der letzten 50 Jahre erhalten hat, verdankt er erst der industriealisierten Großstadt. Ebenso wie das wertvolle deutsche Volkslied um die Jahrhundertwende im »Elterngrab« und »Seemannslos« eine Umbiegung ins Pseudo-Lyrische, ins Kitschig-Sentimentale erfahren hat, ist auch der Gassenhauer in ein Produkt verwandelt worden, das sich textlich wie musikalisch durch billige Gemeinheit auszeichnet. (Freu dich, Fritzchen; im Grunewald ist Holzauktion.) Als sich die gesellschaftlichen Verfallserscheinungen gegen Kriegsende und in der Inflation rapide vermehrten, dekuvrierte sich auch der Schlager der »Guten, alten Zeit« und erschien, aufgeputzt im importierten Jazzmäntelchen, als musikalischer Exponent einer großstädtischen Gesellschaftsschicht, deren Verderbtheit und Entwurzelung kaum mehr zu überbieten war. Ihr Spiegel-

*) Vergl.: Johannes Wolf »Die Tänze des Mittelalters«.

bild ist der Schlager bis zum heutigen Tage geblieben. Man erspare es mir, hier alle jene obszönen und widerwärtigen Refrains handgreiflicher Erotik aufzuzählen, die das Gros dieser Schlager ausmachen.

Eine nicht minder schändliche Spekulation auf niedrige Masseninstinkte sind die sentimentalen, pseudo-volkstümlichen Schlager wie »Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren« oder das »Mutterlied«: »Es gibt eine Frau, die dich niemals vergißt«. Es entbehrt nicht der Tragik, daß sich gerade ein gesunder Teil des Volkes, der sich mit Recht von dem l'art pour l'art-Prinzip, dem die seriöse Kunst der hochromantischen Epoche gehuldigt hatte, abgestoßen fühlte, an der triefenden Sentimentalität dieser After-Volkslieder schadlos hält.

Noch etwas unterscheidet den Schlager unserer Zeit grundlegend von dem alten Gassenhauer: er verdankt seine Entstehung nicht mehr allein dem Zusammentreffen mehrerer günstiger Umstände, sondern ist zum größten Teil Produkt einer genauen Berechnung. 99 Prozent aller Schlager, die heute gespielt werden, sind künstliche Erzeugnisse einer Industrie, die von der urheberrechtlichen Ausbeutung ihrer Produkte existiert. Nichts ist aufschlußreicher für das Verständnis des modernen Schlagers, als ein Blick hinter die Kulissen dieser Industrie.

Je nach der herrschenden Konjunktur stellt der Schlagerverleger seine Produktion auf rührselige Rheinlieder oder frisch-fröhliche Militärmärsche ein. Text und Musik werden, der höheren Tantiemen wegen, neuerdings von Verlegern und Autoren gemeinsam verfaßt. Der musikalische Teil verdankt im Grunde seine Existenz dem Schlagerarrangeur, da der Schlagerkomponist nur in den wenigsten Fällen überhaupt imstande ist, eine Note zu schreiben.

Das Herz der Schlagerfirma ist das Propagandabüro. Von hier aus spinnen sich die Fäden zum Rundfunk, zum Tonfilm, zur Schallplattenindustrie, zu den großen gastronomischen Betrieben, von hier aus werden die Interpreten: die Kabarettisten, Chansoniers, Barspieler und die großen Kapellen bearbeitet. Große Karthoteken gestatten jederzeit eine genaue Prüfung und Orientierung. Hier sitzen Propagandisten, die den ganzen Tag nichts anderes zu tun haben, als an Hand der Adressentafeln Berge von Schlagern in die Welt hinauszuschicken. Im Nebenzimmer ertönt von morgens bis abends ein Klavier, an dem ein Korrepetitor, der einst von besseren Zeiten geträumt hat, den Stimmungssängern die letzte Nummer einpaukt. Riesige Ballen mit Textzetteln stehen bereit, abends mit auf Tour genommen zu werden. Auf Tour: das ist die abendliche Propagandafahrt, die durch sämtliche Amüsierbetriebe der Stadt führt. Auf dieser Tour werden Kapellmeister durch Bier zur Propaganda animiert, werden die neuesten Refrains von Girls und Stimmungssängern durch große Megaphone hindurchgesungen, werden Textzettel an die Gäste verteilt, kurzum: hier wird der ganze Rummel inszeniert, der dem Gassenhauer seinen Weg aus der stickigen Atmosphäre der Bars und Tanzcafés in das weite Land bahnt.

Etwa 5000 Schlager werden jährlich auf diese Weise in Hunderttausenden von Exemplaren verbreitet. Man versteht, was das für den Geschmack der breiten Masse bedeutet. Nur Unkenntnis entschuldigt diejenigen, die diese Massenproduktion tönenden Schundes mit dem sogenannten »herrschenden Zeitgeschmack« erklären wollen. Freilich — eins stimmt: die modernen Schlager sind im Grunde nur für eine bestimmte Großstadtschicht berechnet. Und zwar ist diese Schicht, deren Propheten Karl Wilczynsky und Fritz Rotter heißen, kulturell bereits auf einem solchen Tiefstand angelangt, daß man ihr die Neuerscheinungen der Schlagerindustrie ruhig gönnen kann. Anders verhält es sich mit den breiten Schichten des Volkes: Hier richtet der Schlager Verwüstungen an, die nur schwer wieder gutzumachen sein werden. Abwehrmaßnahmen sind zwar schon reichlich getroffen worden (Singkreise, Jugendmusikbewegung, Volksmusikschulen), aber was bedeutet das alles, wenn der Staat selbst durch ein unzulängliches Urheberrechtsgesetz der Schlagerindustrie seine Hand zur Propagierung ihrer Erzeugnisse leiht?

Um die gestellte Frage präzise zu beantworten: Der Schlager, von Natur aus ein Produkt des Volkes, ist erst in der modernen Großstadt, die alle Bindungen der Gemeinschaft verloren hat, zu einem Objekt minderwertiger Unterhaltung geworden. Der Schlager des zwanzigsten Jahrhunderts ist nicht nur ohne jeden künstlerischen Wert, sondern stellt auch einen der Hauptgründe dar für die immer stärker werdende Geschmacksverrohung breiter Schichten.

DAS TASTENDACH

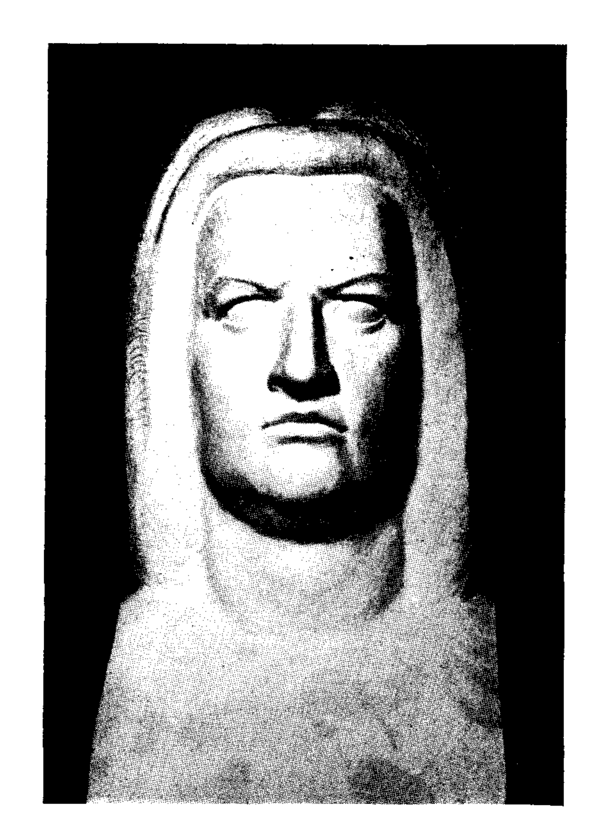
VON

RICHARD MÖBIUS-DRESDEN

Die Erkenntnis, daß die Entwicklung und Verfeinerung des Ortsgefühls der Finger für die Technik des Klavierspiels von weit größerer Wichtigkeit ist als alle bändefüllenden Bewegungs- und Anschlagstheorien, hat sich erst in neuerer Zeit Bahn gebrochen. Freilich, schon *Mozart* soll als Knabe bei seinen Klavierübungen sich oft ein Tuch über die Hände gelegt haben, um durch diese rationelle Methode seinen Fingern das erforderliche Ortsgefühl anzuerziehen. Viele Lehrer halten heute noch ihren Schülern ein Buch zu dem gleichen Zweck unter die Augen, und im Vorwort der Klavierschule von *Bisping-Rose* wird den Klavierübenden empfohlen, sich zeitweilig einen Bogen Papier über die Hände zu legen. Jedoch alle diese Modi der Ausschaltung des Gesichtssinnes erwiesen sich nicht nur als sehr unzulänglich, sondern auch als störend und lästig. Überdies maß man ihr eben auch nicht die Bedeutung bei, die sie in mancherlei Hinsicht für die Erlernung des Klavierspiels hat. Ganz besonders indifferent verhielt sich der konservative Teil der

Klavierlehrerschaft zu dieser Frage. Nicht etwa, daß es ihm an Beobachtungsgabe dermaßen gebrach, um nicht zu wissen, daß die offene Klaviatur ein starkes zeit- und kraftraubendes Hemmnis für den Schüler bildet. Nein, auch er hatte erkannt, daß das immer wieder Aufdietastensehen nicht nur eine fortwährende Störung des Notenleseaktes und wiederholte Unterbrechung des Spielflusses zur Folge hat, sondern daß es sich auch noch für eine konzentrierte Erfassung und richtige Wiedergabe des jeweilig in der vorliegenden Komposition enthaltenen Ausdrucksgehalts als höchst unvorteilhaft erweist. Aber dessenungeachtet hielt er mit beneidenswertem Beharrungsvermögen an seiner Geflogenheit fest, sich darauf zu beschränken, dem Schüler zu empfehlen, beim Spiel einfach nicht auf die Tasten zu sehen. Das ist gewiß ein gutgemeinter Rat. Könnte man aber nicht ebensogut einem von Fehlgriffen seiner Schüler gepeinigten Klavierlehrer empfehlen, »einfach« nicht auf die falschen Töne zu hören? Denn dem Sehenden ist es angeboren, alles, was er ergreifen oder betasten will, vorher in das Auge zu fassen. Dieses, das Organ seiner Raumerkenntnis, gibt ihm die Richtung und Lage, in gewisser Hinsicht auch den Charakter des zu ergreifenden oder zu betastenden Gegenstandes an, es sagt ihm ferner, ob die Ergreifung oder die Betastung in bezug auf Entfernung im Bereich des Möglichen liegt. Solange daher die Augen des Klavierschülers die offene Klaviatur unter sich haben, wird er es sich nicht verkneifen können, für gewisse Griffe, namentlich bei Sprüngen, seinen Gesichtssinn zu Hilfe zu nehmen. Alle gegenteiligen Ermahnungen des Lehrers, alle Willensanstrengungen des Schülers werden nur von negativem Erfolg begleitet sein.

Schließlich konnte man sich doch nicht länger der Einsicht verschließen, daß das Aufdietastensehen nur durch einen *geeigneten Apparat* völlig zu vermeiden ist. Von der Möglichkeit, ja von der Notwendigkeit der Ausschaltung des Gesichtssinns war man ja bereits vorher überzeugt. Die sog. »Blindschrift« des Maschineschreibers, das Spiel auf den Streichinstrumenten und endlich das Klavierspiel der Blinden waren eklatante, waren schlagende Beweise. Die *bewußte Durchbildung der tastenden Hände*, das *ungestörte Notenlesen*, den dadurch bedingten *Fluß des Spiels* und last not least die *unablässige Schulung des Gehörs* aber sind Vorteile, die man sich durchaus nicht entgehen lassen wollte. Es galt die Konsequenz der Tat. Der erste Apparat zur Verdeckung der Tasten erschien: die »*Original Tastenblende*«. Aber sie ist kein Nonplusultra. Ihre Mängel sind in die Augen springend. Im Grunde ist sie ein zusammenlegbares Pappkästchen mit fehlender Vorderwand und beweglichem Deckel. In jeder beliebigen Lage überspannt sie einen Raum von *nur drei Oktaven* Umfang. Bei Spiellagenveränderungen muß der Apparat erst wieder auf eine andere Stelle gerückt werden. Daß die Befestigungsart nicht gerade als zuverlässig bezeichnet werden kann, geht daraus hervor, weil die »Tastenblende« direkt *auf* die Tasten zu stellen und an den Obertasten hinten

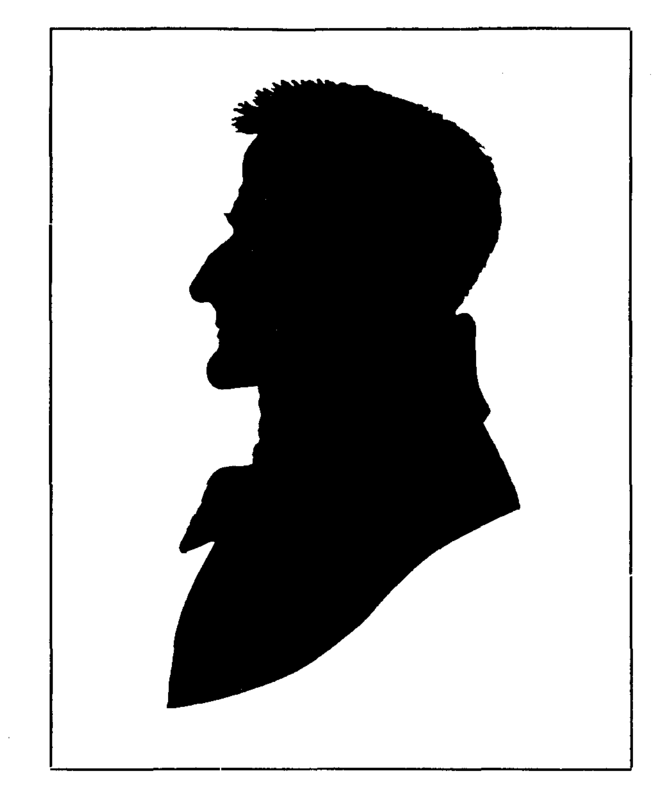


JOH. SEB. BACH
Büste von Hans-Christian Plath



Bachs Handschrift: Aus der unvollendeten Kantate »Ehre sei Gott in der Höhe« (1732)





E. T. A. HOFFMANN

† 25. Juni 1822

nur etwas einzuklemmen ist. An *beiden Seiten geschlossen* beengt sie auf diese Weise den Spielraum der Hände. Nach oben läßt sie den Händen für Phrasierungsbewegungen ebenfalls keinen Raum. Der Spielorganismus ist also ziemlich behindert. Alle diese Mängel verleihen der »Original Tastenblende« den Charakter eines *Augenblicksproduktes*. Immerhin ist ihrem Erfinder das Verdienst nicht abzusprechen, eine neue Epoche des Klavierunterrichts eingeleitet zu haben.

Eine vollständige Umwälzung des letzteren und aller Übungsmethoden dürfte aber das fast in derselben Zeit erfundene »*Tastendach*« bringen.

Das »*Tastendach*« schwebt in angemessener Höhe *über* den Tasten und verdeckt sie bis auf die ersten und letzten vollständig. Keine Beengung des Spielraums, keine Behinderung des Spielorganismus. An Klavieren (Pianinos) wird die Befestigung mittels *Schraubenklemmen* am *Notenpultdeckel* durch ein paar Handgriffe schnell und leicht, aber sicher bewirkt. Ebenso leicht und schnell kann das Tastendach nach Belieben wieder abgeschraubt werden. Die Befestigung an Flügeln ist *noch einfacher*. Dort ist das Tastendach zwischen Notenpult und Schloßleiste oder — falls die Bauart des jeweiligen Flügels keinen Raum dazu übrigläßt — zwischen den durch den beim aufgestellten Notenpult entstandenen Scharnierspalt zu schieben. Auch hier ist die Befestigung eine *absolut zuverlässige*.

Ein nicht leicht zu überschätzender Vorteil ist es ferner, daß das Tastendach in *zwei Hälften geteilt* ist. Dadurch können auch Übungen mit zur Hälfte offener und zur Hälfte verdeckter Tastatur (für rechte Hand verdeckt, für linke Hand offen und umgekehrt) vorgenommen werden. Erwägt man, daß das Tastendach einem in Klavierlehrer- und schülerkreisen längst empfundenen Bedürfnis in vollauf befriedigender Weise entgegenkommt, so ist auf eine Einführung dieses Apparats in den genannten Kreisen zu rechnen.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Das Tonkünstlerfest in Zürich gibt willkommene Gelegenheit, nach langer Pause wieder einmal seines hohen Gründers und Protektors *Franz Liszt* im Abbildungsteil zu gedenken. Drei seltene Bildnisse sind hier zu sehen: Liszt im Priesterrock als Dirigent eines Festkonzerts in Budapest, die Nachbildung des pathetischen Gemäldes von Friedrich Kaulbach und die wohl allerletzte Lichtbildaufnahme aus dem Sterbejahr 1886, von Augustus Littleton. Der Brief des Meisters vom 13. November 1860 aus Weimar an seinen Verleger J. Schuberth & Co. in Leipzig drängt in liebenswürdiger Weise auf die beschleunigte Fertigstellung der Partitur zur Faustsinfonie, die schon 1857 ihre Uraufführung nach der geschriebenen Partitur erfahren hatte, 1861 aber das alles überragende Hauptwerk im Programm der Tonkünstlerversammlung in Weimar bildete. — Die neue *Bach-Büste* von *Hans-Christian Plath*, in der Juryfreien Kunstschau in Berlin zur Ausstellung gebracht, ist das Modell für eine Steinherme; ihr monumentaler Charakter, frei von allem hindernden Beiwerk, zeigt so viel Würde und Kraft, daß die Hoffnung des Künstlers unterstützt sei, die Bachgesellschaft möge den Auftrag zur Ausführung geben. Das Bach-Autograph, eigenhändig, ist ein Abschnitt aus der unvollendeten Kantate »Ehre sei Gott in der Höhe«, vermutlich 1732 entstanden. — Zum 110. Todestag *E. T. A. Hoffmanns* († 25. Juni 1822 in Berlin) steuern wir als Beigabe zu Felbers Aufsatz zwei Schwarzbildnisse bei: einen Holzschnitt in moderner Auffassung und eine Silhouette, vermutlich aus Hoffmanns Lebenszeit.

* MUSIKFESTE *

DIE TAGUNG DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ZÜRICH (10.—14. JUNI)

Unter Friedrich Hegar und Volkmar Andreae hat sich Zürich im Zeitraum eines halben Jahrhunderts zu einer Musikstadt von europäischem Rang entwickelt. Darf man die im Jahre 1882 zum ersten Male auf Schweizer Boden abgehaltene Tagung des A.D.M.V. vielleicht auch nicht als ersten Auftakt zu dieser Entwicklung bezeichnen — denn schon früher hat Richard Wagners Zürcher Aufenthalt und haben Hegars persönliche Freunde Brahms und Hermann Goetz Impulse besonderer Art gegeben —, so hat das im Zeichen der Antipoden Liszt und Brahms stehende Musikfest jenes Jahres doch zweifellos mit den Grund legen helfen zu den ebenso intensiven als herzlichen Beziehungen, die seither zwischen den deutschen und den schweizerischen Tonkünstlern nicht mehr erloschen sind und die für das international eingestellte Zürcher Musikleben in nicht geringem Maße mitbestimmend geworden sind. Die in einen reichen gesellschaftlichen Rahmen gestellten Festaufführungen dieser Tage haben diese Beziehungen neu knüpfen helfen. Stand 1882, als Hegar Lisztianer und Brahminen mit Aufführungen der »Heiligen Elisabeth« und der »Nänie« zu befriedigen wußte, noch die Persönlichkeit Franz Liszts, des Gründers des A.D.M.V., im Mittelpunkt des Interesses, so sah sich Zürich, als im Jahre 1910 die deutschen Tonkünstler zum zweiten Male hier erschienen, einer neuen Generation gegenüber: diesmal war es Max Reger, der mit seinem »100. Psalm« die Gemüter bewegte, und schon kündigten sich mit Namen wie Zoltan Kodaly und Bela Bartok neue Wandlungen an. — Die lebendig gebliebene Erinnerung an diese bedeutsamen Musikfeste, denen sich etwa die Internationalen Festspiele der ersten Nachkriegsjahre und das in großem Stil durchgeführte Fest der »Internationalen Gesellschaft für neue Musik« im Jahre 1926 gleichwertig zur Seite stellen, mochte den Zürcher Instanzen den Entschluß erleichtern, in diesem Sommer in die Bresche zu treten und den deutschen Tonkünstlern, die im eignen Lande verschlossene Türen fanden, wiederum gastliche Aufnahme zu gewähren. Der Optimismus der Zürcher hat sich bewährt: trotz der schweren Zeiten ist die Beteiligung aus Deutschland wie aus der Schweiz überraschend stark gewesen. Der Ruf Zürichs als Musikstadt, ein Ruf, den sie — wie schon angedeutet wurde — nicht zuletzt ihrem musikalischen Führer Dr. Volkmar Andreae verdankt, hat sich in schönster Weise bestätigt. Wie schon im Jahre 1910 amtete Andreae auch diesmal wieder als Festdirigent. Das vom A.D.M.V. aufgestellte und durch eine von der Stadt Zürich dargebotene Opernaufführung ergänzte Festprogramm umfaßte ein Chor-, zwei Orchester- und ein geistliches Konzert sowie eine Kammermusikmatinee und einen pädagogischen Vortrag. Dazwischen sorgten offizielle und private Zürcher Kreise — das darf wohl auch ein Zürcher Berichterstatter zu sagen sich erlauben — in splendidester Weise für das leibliche Wohl und für Geselligkeit unter ihren Gästen.

Die Wahl des Festortes bestimmte Vorstand und Musikausschuß des A.D.M.V., nicht so sehr ein problematisches als ein repräsentatives Programm aufzustellen, ein Programm, das alle wichtigeren »Richtungen« mit Namen berücksichtigte, die in weit überwiegender Mehrheit der jungen und jüngsten Generation angehören. Die Zürcher Tagung stellte zudem in den beiden abendfüllenden Werken die stärksten Persönlichkeiten der deutschen und der schweizerischen Musik — Hindemith und Schoeck — einander gegenüber, während Österreich mit den das Fest beschließenden großangelegten Orchestervariationen von Ernst Krenek ebenfalls repräsentative Vertretung erhielt.

Paul Hindemith, mit dessen urmusikantisch-genialen Kammer- und Konzertmusiken auch die Schweiz gut vertraut ist, hat sich durch das vom Gemischten Chor Zürich in ausgezeichneter Wiedergabe gebotene Oratorium »Das Unaufhörliche« zweifellos auch

die breitern Schichten des anspruchsvollen Zürcher Konzertpublikums endgültig gewonnen. Die Aufführung hat aber auch den deutschen und schweizerischen Musikern, von denen doch wohl nur ein kleiner Teil das Werk schon kannte, die Bestätigung gegeben, die sie von dem führenden Musiker der jungen Generation erwarteten: daß Hindemith in einer großangelegten Schöpfung endlich nicht nur die Zusammenfassung seiner außerordentlichen gestalterischen Kräfte, sondern auch die ethische Größe erweise, die seiner eminenten Begabung erst die höhere Beglaubigung einer Sendung verleihen kann. Es ist im Rahmen dieses Festberichtes nicht möglich und an dieser Stelle auch nicht mehr notwendig, eine ausführliche Analyse des im Aufbau großartigen, wenn auch nicht in allen Teilen gleich glücklich erscheinenden Oratoriums zu geben. Einige Andeutungen mögen genügen. Die zu einem universellen Prinzip ewigen Werdens und Vergehens sich bekennende Dichtung von Gottfried Benn zeigt zum Teil bedeutende sprachliche Prägung, weist dazwischen freilich auch allzu zeitgebundene Formulierungen auf. Jedenfalls aber kommt sie in Anlage und Haltung dem objektivierenden Stilwillen Hindemiths in besonderer Weise entgegen. Ein Vergleich mit einem andern bedeutenden Chorwerk unserer Tage, Arthur Honeggers »Cris du monde«, drängt sich auf: der freskoartigen, farbigen und von dramatischen Impulsen bewegten, zum Teil auch bildhaft scharfen Gestaltung Honeggers gegenüber sieht man Hindemith eine mehr lyrisch-reflektierende und auch distanziertere Haltung einnehmen; er sucht im Chor wie im Solo strenge polyphone Bindung und verwirklicht auch in weitgehendem Maße konstruktive Ideen. »Das Unaufhörliche — ewiges Gesetz«: diese Worte stellt er in Gestalt zweier Hauptthemen dem Werke im Chor voran. Sie bergen den melodischen und harmonischen Kern, der in großartiger Weise im folgenden konstruktiv genützt wird. Von der souveränen Meisterschaft Hindemiths zeugt der große Wurf der Chorsätze, aber auch die Mannigfaltigkeit der Satzgestaltung, der gegenüber die solistischen Partien eher eine gewisse Einförmigkeit bewahren; doch sorgen hier die Baritonsoli des »Relativisten« für Gliederung und Kontrast innerhalb der drei Hauptteile des in den Proportionen klug ausgewogenen Werkes. Spricht aus den Chören ein kraftvoller, positiver Wille zur Monumentalform, so führen die Soli die Linie jener innerlichen, eine gebärdelose und objektive Haltung wahrenden langsamen Sätze fort, die fast in jedem Hindemithschen Werk zwischen den spielfreudigen Allegri wie stille Inseln auftauchen. Die Gesamterscheinung des Komponisten scheint neuerdings gerade durch sie in immer stärkerem Maße bestimmt zu werden.

Mußte die glänzende Bewältigung der Schwierigkeiten durch den Chor Bewunderung erregen, so waren es unter den Solisten (Clara Wirz-Wyß, August Rapold, Hermann Schey und Felix Löffel) vor allem die beiden Bassisten, die der unter Andreaes hingebungsvoller und groß gestaltender Leitung zu nachhaltiger Wirkung gelangenden Aufführung als wertvolle Helfer dienten.

Interessantere Gegensätze, als sie mit der Gegenüberstellung des Hindemithschen Oratoriums und der — bisher in Dresden, Zürich und Basel bekannten — »Penthesilea« von *Othmar Schoeck* (nach dem Trauerspiel von Kleist) in Erscheinung traten, lassen sich innerhalb der Musik der Gegenwart kaum finden. Ist Hindemiths Gestaltung im wesentlichen vom Linearen bestimmt, so diejenige Schoecks von der Harmonik, die in der »Penthesilea«, einem Werk außerordentlichen geistigen Ranges und ureigenster künstlerischer Physiognomie, ihre spannungsreichste Konzentration erfährt. Sie gibt dem ehernen Klangbild dieser »Bläseroper« entscheidendes Gepräge. Die vielstimmigen, magische Wirkungen zeitigenden Akkorde, die sich hier auftürmen und deren Polytonalität der Doppelschichtigkeit der musikalisch-szenischen Disposition entspricht — Kampfchöre und Ferntrompeten als Hintergründe, vor denen die Tragödie der Geschlechter im gesprochenen und gesungenen Wort Gestalt gewinnt —, diese Akkordik

ist nicht allein visionäres Ausdrucks-, sondern auch Formelement. Die grandiose Form der »Penthesilea« ist im Feuer der Besessenheit geschmiedet; im Gegensatz zu gewissen preziös um »Stil« bemühten Gegenwartsmusiken entfesselt dieses glühende Werk Elementargewalten. Aber Schoeck ist auch kaum je stärker als hier, wo er in Abgründe niedertauchte, die Verpflichtung zur bindenden Gestalt, zur hart gemeißelten, kristallklaren Form bewußt geworden. Der Raserei, die er entfesselt, bleibt er als souveräner Gestalter Meister. — In Schoecks »Penthesilea« — so erlebt man es auch bei dieser Wiederbegegnung — stehen der Ernst der künstlerischen Gesinnung und die schöpferische Kraft auf der gleichen einsamen Höhe. — Die unter Max Conrads musikalischer und Hans Zimmermanns szenischer Leitung stehende Wiedergabe, in der Maria Mülkens die Titelrolle überzeugend verkörperte, ließ den Werkgeist in weit stärkerem Maße lebendig werden als frühere Zürcher Aufführungen. Schoecks konzessionsloses, an schöpferischen Eigenwerten reiches Schaffen ist mit dieser begeistert aufgenommenen Festaufführung der »Penthesilea« vollgültig repräsentiert worden.

Die mit Hindemith und Schoeck erreichte Eindruckshöhe wollte sich im weitern Verlaufe der Tagung nicht mehr einstellen; erst das geistliche Konzert und besonders das II. Orchesterkonzert ließ wieder schärfer profilierte Musikerköpfe in Erscheinung treten. Unergiebig blieb namentlich die Kammermusik, mochten auch zwei Streichquartette von Gal und Kletzki gefestigte Künstlerschaft erkennen lassen. *Hans Gal* schreibt in den suitenhaft gereihten fünf Sätzen seines a-moll-Quartetts, op. 35, einen lebendigen und flüssigen Quartettsatz, der in seiner lockeren Faktur allerdings kaum stärkere Persönlichkeitszüge ausprägt, und *Paul Kletzki*, dessen klanggesättigter Satz von beachtlicher technischer Reife zeugt, und dem eine gewisse Großartigkeit der gedanklichen Anlage nicht abzusprechen ist, bleibt trotz einiger Ansätze zu originellerer Gestaltung (besonders im Allegro misterioso) in einem Eklektizismus befangen. Von einer talentierten jungen Mannheimer Dame, *Trude Rittmann*, hörte man eine »Kleine Suite für Koloratursopran und Kammerorchester«, die vom »Abendständchen« Brentanos mit einem romantisch getönten, stimmungsvollen Instrumentalsatz zu einem Eichendorffschen Vierzeiler überleitet und im Schlußteil den Koloratursopran nur mehr gleichsam als Naturlaut einsetzt. Etwas größere Ökonomie der Mittel hätte dem hübschen, aber noch etwas unreifen Werklein zum Vorteil gereicht. Von *Otto Jokls* »Heiterer Suite« für Jazzsextett, deren einzelne Sätze Andantino parodistico, Scherzo ironico, Walzerfuge und Jazzpotpourri überschrieben sind, hätte man etwas mehr Humor erwartet; die an Alban Berg geschulte, überreiche und überkomplizierte kontrapunktische Satzbehandlung läßt die der Unmittelbarkeit entbehrende Komposition wohl interessant, aber im Grunde unfruchtbar erscheinen.

Dem ersten Orchesterkonzert gab eine großzügige Orgel-Toccata und Fuge des auf altklassischer Grundlage aufbauenden *Johann Nepomuk David* einen markanten Auftakt. Leider legte sich dann mit *Günter Raphaels* C-dur-Violinkonzert (op. 21) die Langeweile des Neu-Leipziger Akademismus über den Saal. Vornehmheit und technisches Können vermögen dieser impulslosen, innerlich unlebendigen Musik kein stärkeres Interesse zu sichern. Was Raphael zu fehlen scheint: die starke, warme Empfindung, das wurde bestimmend für den großen Erfolg, den sich *Heinz Schuberts* »Hymnus« für Solosopran, gemischten Chor, Orchester und Orgel errang. Mag der Aufbau des etwas langatmigen und gelegentlich wohl auch in Melodik und Harmonik etwas primitiven Werkes (das einen Zarathustra-Text zur Grundlage hat), nicht restlos überzeugen, mag ferner die Gevatterschaft Bruckners und Kaminskis noch deutlich fühlbar bleiben, so bildet der in flächigem Stil gehaltene Hymnus doch unzweifelhaft einen ebenso dankbaren als durch seine geistige Haltung erfreulichen Beitrag zur zeitgenössischen Chorliteratur. — Durch *H. E. Apostels* Orchesterlieder wurde man neuerdings in die geistige Nähe Alban Bergs

geführt. Scheint die Empfindung, die aus ihnen spricht, auch stärker zu sein als die Erfindung, so bekunden die thematisch aufeinander bezogenen, der Singstimme die Führung überlassenden Gesänge doch eine recht bemerkenswerte Klangphantasie und ein sicheres Gefühl für die Ausdruckswerte einer bis zur Elfstimmigkeit des einzelnen Akkordgebildes differenzierten Harmonik. Ein in der Thematik um Selbständigkeit wenig bemühtes »Capriccio« für zwei Klaviere und Orchester von *Herbert Trantow* gab dem ersten Konzertabend dank der wirkungsvollen Behandlung der Klavierparte einen mehr amüsanten als gehaltvollen Abschluß. — Die Wertkurve hob sich, wie schon gesagt, im II. Orchesterkonzert, das mit *Fritz Bruns* groß empfundener und tief schürfender Chaconne (aus der fünften Sinfonie), einem Werk, das in Zürich schon wiederholt Eindruck gemacht hat, machtvoll einsetzte. In der Folge senkte sich diese Kurve freilich zunächst wieder: *Gerhart von Westermanns* »Rezitativ und Arie« über ein Gedicht von Regina Ullmann mischt herkömmliche Ausdruckselemente und dringt, bei geschmackvoller Haltung des Ganzen, leider zu keiner klaren Gegenüberstellung von Rezitativ und Arie vor. Auch *Hans Chemin-Petits* weit ins 19. Jahrhundert zurückweisendes zweisätziges Cellokonzert vermag kaum stärker zu interessieren, doch gibt sein flüssig hinmusizierter zweiter Satz dem Soloinstrument wenigstens hübsche Wirkungsmöglichkeiten. Diesen konservativen Werken reihte sich *Wolfgang von Bartels'* »Frauentanzkantate« für Bariton, gemischten Chor und Orchester als eine unproblematisch frische Arbeit von etwas modernerer Haltung sympathisch an. Scheint bisweilen der für diese Minnelieder in Bewegung gesetzte Apparat auch etwas groß, so erweist v. Bartels im ganzen doch eine bemerkenswert leicht formende Hand. — Einen überraschend starken Eindruck gewann man von einem neuen Werk *Ernst Tochs:* einer »Musik für Orchester und eine Baritonstimme« (op. 60), die — wie schon die Titelformulierung verrät — die herkömmlichen Bahnen des Orchesterliedes meidet und Instrumentalkörper und unbegleitete Solostimme in scharfem Wechsel einander gegenüberstellt; nur für wenige Momente vereinigen sich beide. Das erste der beiden Rilkeschen Gedichte (»Du, Nachbar Gott«) wird von einem ruhig-ernsten Vorspiel und einem Quartett für Oboen und Fagotte eingerahmt, während das leidenschaftlich aufrufende zweite (»Werkleute sind wir«) von herben, auf Blech und Streicher verteilten »Martellato«-Sätzen spannungsreich unterbrochen und formal ausgezeichnet gegliedert wird. Von starker Eindringlichkeit erscheint die Führung der prägnant deklamierten und doch streng melodisch gebundenen Singstimme. Das eigenwillig gestaltete Werk zeigt Toch auf neuen, verheißungsvollen Wegen. Mit den Orchestervariationen von *Ernst Krenek* wurde man nochmals in eine neue Stilwelt geführt, — wenn man bei diesem merkwürdigen, scheinbar improvisatorischen, in Wirklichkeit aber konstruktiv aufs reichste durchgebildeten Opus überhaupt von Stil reden will. Man möchte den in buntesten Orchesterfarben getauchten dreizehn Variationen (über ein elftöniges, auch im Krebsgang erscheinendes Thema), unter denen die breitausgebaute Adagio-Variation (Nr. 11) den stärksten Empfindungs- und Erfindungsgehalt aufweist, eine etwas entschiedenere künstlerische Haltung und klarere Formgebung wünschen, doch wird man anderseits nicht verkennen, daß Krenek sich hier in einem sonst ungewohnten Maße um strenge thematische Bindung und Durchgestaltung seines Satzes müht. Diese Variationen bekunden nicht nur aufs neue die Begabung Kreneks — die außer Zweifel steht —, sondern auch den Willen, diese Begabung als Verpflichtung zu begreifen; sie bleiben problematisch, bedeuten aber in der Entwicklung des Komponisten zweifellos einen Markstein.

Die starke stilistische Unterschiedlichkeit der Werke vermochte das geistliche Konzert durch die Einheitlichkeit der Grundstimmung einigermaßen zu kompensieren. Mit einer Auswahl aus den geistlichen Liederheften wurde das Andenken des feinsinnigen, im Dezember vorigen Jahres dahingegangenen *Walter Courvoisier* in würdiger Form geehrt. Die ebenso auf alte Stilelemente zurückgreifenden wie in der Alterationsharmonik der

Hochromantik verwurzelten Gesänge wußten die ernste Grundstimmung in schönster Weise zu schaffen. — Als ein sonderbarer und kühner Einfall mutete *Hermann Reutters* »Missa brevis« an, die mit den minimalen Mitteln einer Solo-Altstimme und begleitender Violine und Cello nicht nur eine überraschende, sondern auch eine zwingende Wirkung übt. Die starke Geistigkeit, die aus dem rondoartig gebauten, die einzelnen Messeteile thematisch klar aufeinander beziehenden Stück spricht, läßt die straff geformte und in primär linearem, aber auch harmonische Bindungen suchenden Stil geschriebene Solo-Messe als eine besonders wertvolle Bekanntschaft erscheinen. Den unmittelbarsten Eindruck des geistlichen Konzerts verdankt man aber doch der Wiederbegegnung mit *Conrad Becks* Weihnachtsmotette »Es kummt ein Schiff geladen«, deren lebendige Inspiration in wunderbar lockerer Klanglichkeit ihren beglückenden Ausdruck findet. Dissonanter Linearstil und expressive Harmonik gehen in diesem meisterlichen Chörlein eine restlos überzeugende Verbindung ein. Konventioneller gibt sich *Karl Gerstbergers* Motette nach Sprüchen von Matthias Claudius, der man wohl schöne Disposition, kaum aber selbständige Stilwerte zuzuerkennen vermag.

Zwischen den Konzerten tagte an einem Vormittag der A.D.M.V., an einem andern der »Verband deutscher Musikkritiker«, der seine Jahresversammlung ebenfalls nach Zürich verlegt hatte. Und ein Nachmittag war einem sehr instruktiven Vortrag von Prof. Dr. Hans Joachim *Moser* gewidmet, der den »Stand der deutschen Schulmusikbewegung« umriß. Der Redner setzte sich in überaus klug abwägender Weise namentlich auch mit den Einwänden auseinander, die gerade aus Musikerkreisen gegen die neuen, in der Praxis erst allmählich sich auswirkenden Schulmusikbestrebungen erhoben werden, und hob mit Nachdruck die soziale und die stilbildende Bedeutung der Schulmusik für die Schaffenden unsrer Zeit hervor. Darbietungen von Zürcher Schulklassen, die u. a. Hindemiths »Wir bauen eine Stadt« zu lebendigster Darstellung brachten, gaben der wertvollen Veranstaltung eine besondere Note.

Es bleibt noch mit einem Wort der bewunderungswürdigen Leistung zu gedenken, die *Dr. Volkmar Andreae* als geistig beweglicher und überlegen gestaltender Führer während dieser Tage in einer Serie von Musteraufführungen vollbracht hat. Der letzte Abend trug ihm denn auch eine wohlverdiente, stürmische Ovation der Festteilnehmer ein. — An mitwirkenden Chören sind neben dem schon erwähnten Gemischten Chor noch der unter Hermann Dubs' ausgezeichneter Leitung stehende Häusermannsche Privatchor, ferner die Chorklassen des Konservatoriums, Knabenchöre und Mitglieder des Lehrergesangvereins zu nennen. Auch der aus Deutschland, der Schweiz und Österreich stammenden Solisten kann hier nicht anders als durch Namennennung gedacht werden. An Gesangssolisten hörte man die Sopranistinnen Amalie Merz-Tunner, Lucy Siegrist und Clara Wirz-Wyß, an Altistinnen Ilona Durigo und Marta Fuchs, ferner den Tenoristen August Rapold, den Baritonisten Hermann Schey und die Bassisten Felix Löffel und Rudolf Watzke; an Instrumentalsolisten die Pianisten Emil Frey, Walter Frey und Walter Lang, die Geiger Hans Bassermann und Willem de Boer, die Cellisten Emanuel Feuermann und Fritz Reitz, die Organisten Emil Heuberger, Ernst Isler und Karl Matthaei, schließlich ein von A. Schaichet dirigiertes, aus Mitgliedern des Tonhalleorchesters gebildetes Sextett, sowie das Kolisch- und das Zürcher Streichquartett.

Hat das Zürcher Fest auch kaum Entdeckungen oder Überraschungen gebracht, so wußte es doch namentlich mit den Werken von Hindemith, Schoeck, Reutter, Beck, Brun und Krenek ein beachtliches Niveau zu halten. Im ganzen darf die Zürcher Tagung, die, von herrlichstem Festwetter begünstigt, die Tonkünstler auch persönlich engen Kontakt finden ließ, als außerordentlich gelungen bezeichnet werden.

Willi Schuh

ERZGEBIRGISCHES MUSIKFEST IN ANNABERG

Neben Werken erzgebirgischer Tonsetzer des vorigen Jahrhunderts bis zur Gegenwart sah man, wohl der Zugkraft halber, Meister der musikalischen Weltliteratur wie Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms und Hugo Wolf berücksichtigt. Besonders vermißte man den gebürtigen Zwickauer Robert Schumann sowie Johann Kuhnau, der aus dem erzgebirgischen Geising stammt. So blieb merkwürdigerweise der namhafteste der berücksichtigten Erzgebirgler einer, der eigentlich als Tonsetzer weniger bedeutend ist, denn als Sachwalter einer großen Persönlichkeit: Von *Peter Gast* erklang ein Orchestergesang »Lethe«, ein harmonisch reich gesättigtes Stück, das durch sein Bekenntnis zu Wagner aus einleuchtendem Grunde in Erstaunen setzte. An einen älteren großen Könner klassizistischen Stils, den Ebersdorfer *Carl August Fischer*, erinnerte der Kirchenmusikdirektor *Franz Neumann* in einem Orgelkonzert. Von zwei Sätzen aus einer »erzgebirgischen Suite« des blutjungen *Karl Thieme* erwies sich der zweite, Variationen über ein erzgebirgisches Volkslied, als der in jedem Betracht gelungenere. Als Leiter des Leipziger Sinfonieorchesters legte Heinrich Laber bei der Wiedergabe dieses Stückes und einiger bekannter Meisterwerke viel Ehre ein. Aus einer vom Dresdener Streichquartett bestrittenen Kammermusik seien das romantisch-musikantische g-moll-Quartett des Dresdeners *Paul Büttner* und einige schöne Klavierlieder *Hugo Kauns* hervorgehoben, die Albert Fischer prachtvoll gestaltete. Endlich hörte man unter Neumanns Leitung in sehr achtbarer Wiedergabe die oratorische Fassung von Haydns Sieben Worten und unter Neubeck eine eindrucksvolle Darstellung der Eroica.

Max Unger

FESTSPIELE DER STADT BASEL

Die vor zwei Jahren im Zeichen Mozarts inaugurierten Festspiele sind bereits zu einer ständigen, ungern gemißten Institution geworden, deren Wert für unser Musikleben selbst, abgesehen vom Propagandistischen, in der Tatsache begründet liegt, daß sich alle bedeutenden Konzertinstitute, im Verein mit der vorzüglich geführten Oper in den Dienst einer wertvollen Idee stellen. Die diesjährigen Festspiele, großzügig angelegt und unter Einsatz vorbildlicher Gewissenhaftigkeit durchgeführt, vermittelten eine reiche Auswahl italienischer Musik aller Gattungen.

Der Basler Gesangverein, von *Hans Münch* mit Verve geführt, bot als imposanten Auftakt das »Requiem« von *Verdi*, in einer die blühende Klanglichkeit dieser einzigartigen Kirchenmusik mit Glück betonenden Ausdeutung. Das hervorragend homogene Soloquartett (*Mia Peltenburg*, *Suze Luger*, *Savatore Salvati* und *Felix Löffel*), der glänzend disponierte Chor und das treffliche Orchester ergaben ein Ensemble von seltener Ausgeglichenheit.

In der italienischen Originalsprache gesungen, erstand sodann die Opera buffa »La serva padrona« von *Pergolesi*, deren fast unwirkliche Leichtigkeit und hinreißende Laune von *Mario Gubiani* und *Hedwig Treer* verblüffend getroffen wurde.

An weiteren Bühnenwerken folgten der von *Felix Weingartner* schmissig hingelegte »Falstaff« von *Verdi*, ferner *Rossinis* »Barbier von Sevilla« in einer ganz unvergleichlichen Inszenierung durch *Oscar Wälterlin* und *Donizettis* « Don Pasquale«, dessen Kostbarkeit in schlackenloser Reinheit Leben gewann. *Gottfried Becker*, als musikalischer Leiter dieser Werke, belegte einmal mehr, daß Basel in ihm einen Künstler größten Formats besitzt, der Feinsinn, Stilempfinden und ein überragendes Können in sich vereinigt. Unter den Solisten ragten die Gäste *Maria Ivogün*, *Friedel Prechtl* und *Salvatore Salvati*, unter den einheimischen Kräften *Alexander Fenyvess*, *Josef Hunstiger* (ein glänzender Barbier) und namentlich *Alfred Waas* hervor. Des letzteren Don Pasquale dürfte weder darstellerisch, noch gesanglich sobald erreicht werden. Um die geschmackvollen Bühnenbilder machten sich *Nina Brodsky* und *Cajo Kühnly* besonders verdient.

Ein von *Weingartner* geleitetes Sinfoniekonzert mit Werken von Gabrieli, Corelli, Rossini, Vivaldi und Boccherini brachte reichste Ausbeute, speziell durch die Mitwirkung des Cellisten *Cassado*, und das Gebiet der Vokalmusik war in Aufführungen des *Kammerorchesters* und des *Kammerchors*, sowie des *Basler Bachchors* glücklich vertreten. Unter *Paul Sacher* hörte man vollende Proben reifer a cappella-Kunst in Motetten von Palestrina, Ingegneri und Lotti, während mit Instrumentalbegleitung das Oratorium »Jephte« von Carissimi und Pergolesis »Stabat mater« geboten wurden. Der Basler Bachchor (*Adolf*

Hamm) setzte sich mit schönstem Gelingen für ein »Magnificat« von Francesco Durante, sowie ein »Stabat mater« von Emanuele d'Astorga ein, während Adolf Hamm selbst Orgelwerke Frescobaldis meisterlich darstellte.
In einer Kammermusikmatinee spielte endlich das *Léner-Quartett* Schöpfungen Tartinis, Respighis und das e-moll-Quartett von Verdi in unnachahmlicher Delikatesse. Sämtliche Veranstaltungen wiesen glänzenden Besuch auf; der künstlerische Erfolg der Festspielwoche durfte als ungewöhnlich eingeschätzt werden. *Gebhard Reiner*

DAS POMMERSCHE MUSIKFEST IN GREIFSWALD

Das Pommersche Musikfest, diesmal als Haydn-Feier veranstaltet, muß unbedingt als starker Erfolg bewertet werden. Einmal: ohne alle Subvention kam der Einsatz reichlich heraus. (Wer macht das nach?) Zum andern: auch der künstlerische Erfolg, in den sich das Städtische Orchester unter *Werner Bitter*, der Singverein unter *R. E. Zingel* (»Schöpfung«) und der Medrowsche Madrigalchor unter Bruno Groß (Kl. Orgelmesse B-dur) teilen durften, war, nicht etwa mit provinziellem Maßstab gemessen, äußerst beachtlich. Als Solisten beteiligten sich das *Havemann-Quartett* und die Sänger Magda Lüdtke-Schmidt, Max Mansfeld und Hermann Schey. Vier Konzerte, in die ein besonderer Vortrag des Musikwissenschaftlers der Universität, Dr. Hans Engel, einführte, beleuchteten Haydns Schaffen in seltener Vollständigkeit. Außer Schöpfung und Messe gab es Kammermusik (Sieben Worte, Quinten- und Kaiserquartett, Klaviertrio G-dur mit Else Bitter-Domnick) und selten gehörte Lieder, Sinfonie in Es (Nr. 91), in D (Nr. 86), die Concertante (op. 84) und das Cello-Konzert mit Adolf Steiner.

Ernst Krienitz

19. BACHFEST DER NEUEN BACHGESELLSCHAFT IN HEIDELBERG

In den zweieinhalb Tagen vom 3. bis 5. Juni wurde am Neckar unmäßig musiziert, zum Teil sogar schön: neun Kantaten, Motette, Chorwerke; sieben Konzerte und Orchesterwerke; acht Orgelsachen; neben diesen Zeugen junger Meisterschaft Bachs noch Proben seiner Söhne und Vorläufer (Gabrieli und Vivaldi). Und das alles in etwa 16 Stunden Musikhörens!
Der Musikwissenschaftler der Ruperto-Carola, Besseler, begründete einleitend die Programmwahl: es galt, im romantischen Heidelberg südlicher Atmosphäre den Romantiker Bach der Weimarer Zeit, den damals für italienische Art Empfänglichen, aufzuweisen. Beim Vier-Kantaten-Abend trat *Amalie Merz-Tunner* und *Albert Fischer* führend aus dem Solistenquartett hervor, wennschon die Mittelstimmen auch schöne Momente hatten, *Frieda Dierolf* und *Robert Bröll*.
Auf dem von Ammer neukonstruierten Lautenklavier (nach Adlung 1768) ließ *Marthe Bereiter* Bachs Lautensuite in e-moll erklingen und begleitete Paul Hindemiths Viola d'amore-Part beim Vivaldi-Konzert. Leider teilte das Lautenklavier mit den Gamben (Christian Klug, Volkmar Längin im 6. Brandenburgischen Konzert) das Mißgeschick, bald sich zu verstimmen und den schönen Klangtraum zu verscheuchen. Amalie Merz-Tunner zeigte in der Hochzeitskantate »Weichet nur, betrübte Schatten« auch den Meister flüssig sich abwechselnder kleiner reizender Liedformen, die dem Dirigenten *Poppen* keine leichte Aufgabe bereiteten. Von den drei Söhnen war Philipp Emanuel mit der Kantate »Selma« am ungünstigsten vertreten. Robert Bröll sang sie dem modischen Text von I. H. Voß entsprechend. Mit zündendem Feuer setzte sich *Günther Ramin* am Cembalo für das F-dur-Konzert Wilhelm Friedemanns ein. Einen sehr schönen Abschluß fand diese ungleiche Kammermusikmatinee durch Johann Christians Quintett in C-dur, das seit 160 Jahren einer Neuauflage harrt, und ist doch schon so mozartisch, gelöst und reizvoll! — Günther Ramin bot in seiner Orgelstunde bestes: Tokkata, Adagio und Fuge in C-dur, 6. Sonate in G-dur, Präludium und Fuge in h-moll und drei Orgelchoräle (In dulci jubilo — Herr Jesu Christ — Christum wir sollen loben schon). *Kurt Overhoff* dirigierte mit schönem Erfolg Bachs 4. Brandenburgische Konzert, die Ouvertüre Nr. 4 in D-dur, die Sinfonia aus der Ratswahlkantate von 1731 (deren Orgelpart Renate Noll flüssig zu Gehör brachte) und das E-dur-Violinkonzert, von *Georg Kulenkampff* meisterlich gespielt. Seine Interpretation der d-moll-Solo-Partita darf als Höhepunkt der Streicherleistungen des Festes gewertet werden. Herbert Haag gestaltete an der Orgel das a-moll-Konzert nach Vivaldi. Das Osteroratorium und Magnifikat wurden durch den Bachverein unter Poppen Krönung und Abschluß des Festes. *Friedrich Baser*

VIERTES BACHFEST IN MÜHLHAUSEN

Das Fest gliederte sich in drei Veranstaltungen: *Das Kirchenkonzert* brachte drei Werke von *Johann Rudolf Ahle*, dem Vorläufer Bachs und Organisten an der Untermarktskirche, und zwar eine Tokkata in d-moll aus einer handschriftlichen Tabulatur von 1675, eine Motette für sechsstimmigen gemischten Chor »Siehe, der Gerechte kommt um«, die vor einigen Jahren im Mühlhäuser Archiv aufgefunden wurde, und eine Messe für gemischten Chor, vier Posaunen, Geigen und Orgel aus dem »Thüringischen Lustgarten, 1. Teil, Nr. 26«. Die Chöre sang der Engelbrechsche Madrigalchor aus Erfrut unter *Richard Wetz*. Als Sänger wirkte Paul Lohmann aus Berlin mit, der die Kreuzstabkantate von Bach, zwei Bachsche Choräle aus Schemellis Gesangbuch und die Kantate »O amantissime sponsa Jesu« von Christian Ritter sang. Otto Andreas Köhler aus Bochum spielte die neuentdeckte G-dur-Violinsonate von Bach aus der Sammlung Manfred Gorke. Zum Schluß spielte Frieda Mickel-Suck die G-dur-Fantasie von Bach für Orgel.

Der Festgottesdienst in der St. Nicolaikirche war nur mit Bachscher Musik ausgestaltet. Anfang und Schluß bildete Präludium und Fuge in Es-dur (Tripel-Fuge) aus der »Klavierübung 3. Teil« von Organistin Frieda Mickel-Suck gespielt. Klara Hertwig-Mühlhausen sang die Kantate »Ach Gott, wie manches Herzeleid« mit ihrem Schüler Ernst Meißner in der Baßstimme. Der Nicolai-Kirchenchor sang zwei Bachsche Choräle. Das *weltliche Konzert* brachte *Richard Wetz* an den Flügel; er spielte drei Sätze aus dem »Wohltemperierten Klavier« und das Klavierkonzert in c-moll von Friedemann Bach (aus der Sammlung Gorke). Paul Lohmann sang den »Sonnenhymnus« von Rameau und die Arie »Wie will ich lustig lachen« von Bach. Otto Andreas Köhler spielte das Violinkonzert in a-moll und die g-moll-Sonate für Violine allein von Bach. Das Orchester bestand aus Mitgliedern des städtischen Orchesters und einer Anzahl von Liebhabermusikern. Die Leitung der Orchesterwerke hatte Musikdirektor Erhard Krieger aus Ratingen, die Orgelwerke und die Begleitungen für Klavier und Orgel spielte Frieda Mickel-Suck, der die ganze wohlgelungene Veranstaltung zu danken war.

Das Bachfest stand in der Auswahl und der Ausführung auf bedeutender Höhe und fand große Teilnahme weiter musikalischer Kreise aus Mühlhausen und der weiteren Umgebung Thüringens. *S. M. F.*

SCHWEIZERISCHES TONKÜNTLERFEST IN VEVEY

Die 33. Tagung des von Direktor *Carl Vogler* mit Umsicht geleiteten Vereins Schweizer Tonkünstler brachte die Kammermusikwerke von elf Lebenden und zwei kürzlich Verstorbenen zur Aufführung. Abgesehen von dem ohne C. Franck nicht denkbaren Quintett für Klavier und Streicher *Fritz Bachs* und den tiefempfundenen »Geistlichen Liedern« von *Courvoisier* ergab die treffliche Auslese einen Querschnitt durch das Musizieren unserer Fünfundzwanzig- bis Vierzigjährigen. Erste Begegnung mit *Hans Joachim Schäuble* und *Rudolf Wittelsbach*. Schäuble, aus der Schule Reger-Grabner, schreibt ein in den Themen wertvolles Streichquartett mit einem vielversprechenden Largo. Im Quartett für Klarinette Trompete, Fagott und Klavier von Wittelsbach fällt das klangselige Adagio aus dem Rahmen der schmissigen, auf Hindemith weisenden, jazzhaften Ecksätze. Handwerkliche Meisterschaft bekunden *Conrad Becks* klar aufgebaute neue »Klavierstücke«. In den Mitteln und im Ausdruck von erstaunlicher Ökonomie sind sie in der unerbittlichen Logik der kontrapunktischen Durchführung mit Bachs Inventionen verwandt. Weit gemäßigter und unendlich viel weicher sprechen sich die Genfer *Jean Binet* (Streichquartett) und *Roger Vuataz* in der Cellosonate aus. Fein abgewogene Impressionen für Cello und Klavier bindet *Walter Lang* zu einer Suite, während *Luc Balmer* form- und effektsichere Belkanto-Variationen für Streichquartett über ein Beethoventhema schreibt. Neuromantiker des Liedes sind *Werner Wehrli* in seinem echt empfundenen Zyklus »Neues Hoffen« und *François Demierre*. Ein Parkkonzert der »Lyre de Vevey« am unvergleichlichen Genfer See mit Blechmusiken von *Ansermet*, *Piantoni*, *Suter* und *Doret* erschloß neue Perspektiven. Von den Ausführenden seien erwähnt: Ilona Durigo, Walter Frey, Fritz Hindermann (Cello), das Berner Streichquartett, Novi und der Leiter des großzügigen, bestbesuchten Festes, Fr. Demierre.

Willy Tappolet

OPER

BERLIN: Immer wieder, bei näherer Betrachtung, entdeckt man den erstaunlichen Reichtum der oft nur scheinbar vergessenen älteren Opernliteratur, doppelt erstaunlich im Vergleich mit der so prätentiösen, wie wenig ergiebigen zeitgenössischen Produktion des Operntheaters. Wiederum sind zwei längst verschollene Werke hervorgeholt worden und haben, in einer zeitgemäßen Umgestaltung und wirkungsvoller szenischer Aufmachung stärkste Eindrücke hinterlassen. Die *Städtische Oper* spielte einen vollgültigen Trumpf aus mit *Offenbachs* »*Briganten*« in einer sehr gewandten, die Originalpartitur kaum wesentlich antastenden Einrichtung für die moderne Bühne von *Gustaf Gründgens*, der auch als Regisseur wie als Darsteller (wennschon kaum als Sänger) sein reiches theatralisches Talent überaus belustigend zu entfalten wußte. Offenbach hat hier, wie auch sonst so oft, unerreichte Musterstücke der wahren parodistischen Musik gezeigt, um die sich unsere jungen Zeitgenossen mit so heißer Mühe plagen, ohne auch nur von fern an die leichte Anmut, den Witz und die Komik der Offenbachschen Musik heranzureichen. Die Fülle packender melodischer Einfälle, die schlagende Kraft der Rhythmik, das bezaubernde spanische Kolorit, bei erstaunlicher Einfachheit der Faktur, zeichnen die Partitur der »Briganten« ganz besonders aus. Nicht nur das Libretto der Carmen-Librettisten *Meilhac* und *Halevy*, auch die Offenbachsche Musik machen die »Briganten« zu einem sehr bemerkenswerten Vorläufer von Bizets allerdings ganz unparodistischem Meisterwerk. Die vorzügliche Aufführung der Städtischen Oper wurde den Anforderungen des Werkes durchaus gerecht. *Breisach* dirigierte schwungvoll, *Rochus Gliese* steuerte hübsche Bühnenbilder bei.

In der Staatsoper hörte man zum erstenmal »*Die Sizilianische Vesper*«, jenes Werk, mit dem 1855 *Verdi* sein Pariser Debüt machte. In Deutschland ist diese Oper fast ganz unbekannt. Sie gehört gleichwohl zu den stärksten Würfen des Meisters und ist sicherlich nur wegen des besonders gegen Ende hin mißlungenen Librettos von Scribe vergessen worden. *Julius Kapp* versuchte, durch eine szenische Umarbeitung die Fehler Scribes zu verbessern; im großen und ganzen ist es ihm gelungen, einen dramatisch sinnvollen und fesselnden Ablauf der Handlung herzustellen, bis auf den überstürzten Abschluß, der durch übertriebene Kürze in der Wirkung verpufft und das Ausschwingen der Musik verhindert. Eine glanzvolle Aufführung unter *Kleibers* überlegener Leitung brachte die Fülle der glänzenden musikalischen Einfälle in vollem Maß zur Geltung. Es wurde prachtvoll gesungen: *Schlusnus*, *Roswaenge*, *List* wetteiferten miteinander in wirkungsvollster Entfaltung dramatischen Gesanges, *Anna Konetzni* blieb hinter ihren Partnern nicht zurück. *Hoerths* Regieführung, *Labans* Choreographie, *Pirchans* Bühnenbilder waren auf Entfaltung großopernhaften Prunkes angelegt. Man kann summarisch diesen sozusagen Bombeneffekt anerkennen, könnte jedoch dabei im einzelnen mancherlei Einwendungen gegen Art und Stil dieser Betätigung machen. Das Publikum bereitete dem so glanzvoll auferstandenen Werk einen Triumph. *Hugo Leichtentritt*

BAMBERG: Das Stadttheater brachte es unter der nunmehrigen Alleinherrschaft von Paul Heller trotz des bescheidenen Zuschusses von 75 000 Mark fertig, bei allseits anerkanntem künstlerischen Niveau den Vollbetrieb ohne nennenswertes Defizit durchzuhalten. Der *Opernspielplan* wies dreizehn größere Werke auf, darunter Tristan, Fidelio, Figaro und die Tote Stadt in relativer Höchstleistung. Trotzdem will das Gerücht nicht verstummen, daß in der kommenden Spielzeit die große Oper entfallen soll. Nachdem die Bamberger Bühne seit Jahren auch Schweinfurt und Erlangen bespielt und sich gerade in letzter Zeit im Bamberger Umland, z. B. in Forchheim, neue Abonnentengruppen organisierten, hat das Bamberger Theater mit seiner hundertdreißigjährigen Tradition immerhin den Charakter einer fränkischen Städtebühne, die gerade in heutiger Zeit als kultureller Stützpunkt der Erhaltung in vollem Umfang auch unter Opfern wert wäre.
Franz Berthold

BELGRAD: Jugoslawiens Hauptstadt läßt die Kunst nicht erst an sich herankommen, sie tritt ihr tapfer entgegen und bereitet ihr, besonders im Nationaltheater, eine Stätte von freundlicher Bedeutung. Es reift nicht nur eine starke Nationalkunst heran, man wendet sich auch mit allem Eifer der anerkannten Kunst zu, und das geschieht besonders auf dem Operngebiete. Was alle Welt gibt, gibt man auch hier, und dennoch zeigt das Repertoire ein eigenes Gesicht. Nationales steckt drin.

Gotowatz ist so einer, der sich behaupten kann, auch *Baranowicz*, die beiden Agramer Musiker, Dirigenten und Komponisten. — *Matazitsch*, der junge Belgrader Operndirigent, muß rühmend genannt werden, weil er das Orchester beherrscht und ihm wirklicher Führer ist. Chöre und Ballett entwickeln sich, und aus der großen Zahl der Solisten ragt zweifellos *Pichler*, der vorzügliche Bassist, hervor. Auch die junge Sängerin *Keser* muß ich nennen. Als Gast war *Ada Sari* da, die als Violetta und Rosine auftrat. Interessant, welche deutschen Opernwerke hier in Szene gingen: Wagner ist mit »Holländer«, »Tannhäuser« und »Lohengrin« bekannt und beliebt, »Freischütz« und »Tiefland« kennt man an dieser Bühne, »Bettelstudent« und »Fledermaus« wurden aufgeführt, moderne Operette ist ein für alle Mal verpönt, weil sie »kulturschädlich« ist. Eben kommt »Salome« heraus, mit einer Mohamedanerin in der Titelpartie und dem forschen, zupackenden Tenor *Drabik* als Herodes, einem leidenschaftlichen Sänger, der Rózyckis »Casanova« von Posen hier einführte und sich zum Regisseur dieser Oper einsetzte. *Gerhard Krause*

BREMEN: In der Oper kam es noch zu einem bemerkenswerten künstlerischen und auch sofort vom Publikum bestätigten Erfolg mit der Erstaufführung der neuentdeckten und von *Hugo Röhr* bearbeiteten komischen Oper »*Angelina*« von *Rossini* unter der feinfühligen, im Detail sauberen und zugleich geistvoll beschwingten Leitung des Kapellmeisters *Karl Dammer*. Dank der anmutigen, stimmlich und technisch gleich glänzenden Verkörperung der Titelrolle durch *Sinaida Lissitschkina* und dank dem warmen Bariton *Andreas Boehms* als Dandini wurde der Sieg nachhaltig entschieden. Im übrigen füllt man das Repertoir — und das Haus — mit *Max Reinhardts* selbstherrlicher Inszenierung der »Schönen Helena«, die ja textlich eine Überreicherung durch Regieeinfälle und damit musikalisch eine arge Verdünnung des geistreichen Offenbachschen Originals darstellt. Eine musikdramatisch frisch bewegte Wiederaufnahme des »Tannhäuser« unter *Herm. Adler* und mehrere Wiederholungen des »Nibelungen-Ringes« zeigten, daß Wagner immer noch der stärkste Damm der Oper gegen die absolute Überflutung durch die Operette ist. *Gerhard Hellmers*

DARMSTADT: Eine besondere Art gemeinsamer Arbeit versuchte der südwestdeutsche Rundfunk in Verbindung mit dem hessischen Landestheater durch die szenische Uraufführung einer Rundfunkkantate, die ihre Wirkung sowohl akustisch durch Übertragung als auch zugleich optisch von der Bühne herab bezweckt. »*Der Tag des Herrn Karl*«, Text und Musik von *Ernst Schoen*, gibt den Durchschnitt durch den Alltag eines heutigen Bürgers, textlich-musikalisch und zugleich auch pantomimisch illustriert. Die eine Hälfte der Bühne stellte den Senderaum dar und war dem Chor, Solisten, kleinem Blasorchester und Dirigenten (Schmidt-Isserstedt), die andere den tänzerischen Vorgängen eingeräumt. Dabei blieb freilich der Parallelismus zwischen rechts und links, Auge und Ohr oft recht fragwürdig. Die Musik Schoens war wohl aus genauer Kenntnis der akustischen Verhältnisse des Rundfunks heraus geschickt geformt, schwankte aber unentschieden zwischen neuer Musik und Jazzschlager hin und her ohne zwingende musikalische Inspiration, so daß auch der szenische Gesamteindruck dünn und aphoristisch erschien. *Hermann Kaiser*

DORTMUND: *Pfitzners* »Herz« hat sich auf dem Spielplan nicht lange halten können. Neueinstudierungen des »Fliegenden Holländer« und »Lohengrin« unter *Felix Wolfes* waren sorgfältig vorbereitet, wenn auch Mangel an führenden dramatischen Stimmen in den Hauptfächern den Genuß von Wagner-Opern stark beeinträchtigt. »Lohengrin« war durch Wolfes ziemlich rigoros, aber doch geschickt und feinfühlig, gekürzt worden, nicht gerade zur Freude des konservativen Opernpublikums. Die junge Altistin des Ensembles, Elisabeth Aldor, die sich schon in verschiedenen Fächern ausgezeichnet hatte, überraschte als Ortrud durch elementare dramatische Durchschlagskraft ihrer klanglich außerordentlich reizvollen Stimmittel.
Auf dem Gebiet der Spieloper erreichte das erst zu Beginn der Spielzeit neu zusammengestellte Ensemble ungleich wesentlichere künstlerische Eindrücke. Einer ausgezeichneten Wildschütz-Aufführung zu Beginn der Saison folgten »Die lustigen Weiber von Windsor« und endlich, ebenfalls von Wolfes einstudiert (Regie: Intendant Gsell), eine charmante und gelockerte Aufführung von Mozarts »Hochzeit des Figaro«, bei der Armin Weltner als Graf und Ruth Wolffrein als Gräfin gesanglich Ausgezeichnetes boten und vor allem auch die Koloratursängerin Senta

Zoebisch als Susanne Triumphe feierte, die sie später bei einem Gastspiel Baklanoffs (»Rigoletto«) als Gilda noch steigern konnte.

E. A. Schneider

DÜSSELDORF: Von zahlreichen Versprechungen, die aus Anlaß des Goethe-Jubiläums gegeben wurden, löste das Theater außer einer Morgenfeier nur eine Reprise des »Don Juan« ein. An Neueinstudierungen und Erstaufführungen erklangen *Puccinis* »Mädchen aus dem goldenen Westen« und *Kurt Weills* »Die Bürgschaft«. Ersteres, das besser wirkte als sein Ruf, wurde unter *Wolfgang Martin* und *Friedrich Schramm* sehr geschmackvoll herausgebracht. Schade, daß bei *Weill* die meisterhaft beherrschten kleinen Formen auf die Dauer stärkerer dramatischer Geschlossenheit hindernd im Wege stehen! Das Stoffliche mit seinem Schwanken zwischen Kommunismus und Spießbürgertum hält trotz allen Geschicks keinen Vergleich mit Herders prachtvoller Parabel aus. Gute Bühnenbilder von *Helmut Jürgens* wurden lichttechnisch reich ausgewertet. *Jascha Horenstein* und *W. B. Iltz* mühten sich um eine sorgsame Aufführung, an der der Chor (Leiter: *Michel Rühl*) ehrenvollen Anteil hatte.

Carl Heinzen

FRANKFURT AM MAIN: *Ludwig Rottenberg*, länger als dreißig Jahre der musikalische Führer der Frankfurter Oper, ist gestorben. Was am Lebenden versäumt ward, den man dem Fetisch der Prominenz opferte, ohne dem Gealterten, Müden, wohl schon Kranken so tätig zu danken, wie es die Pflicht einer Stadt gewesen wäre, die ihres Kulturbewußtseins so laut sich rühmt —, das läßt sich am Toten nicht wieder gutmachen. Wohl aber darf Dankbarkeit, der die Bitternis eines falschen Abschiedes, das zu Wenig eines leidvoll beschlossenen Daseins die Rede verschlug, heute ihr Wort finden. Rottenberg war eine der merkwürdigsten Figuren der musikalischen Vorkriegsgeneration, und alle Trauer seines Lebens liegt darin beschlossen, daß sein Wesen dieser Generation nicht mehr sich einfügte, während er nach Stellung und Handwerk an sie gekettet blieb. Als Kapellmeister vertrat der Brahms-Schüler die Idee einer reinen, gestenlosen Darstellung des Werkes, gezeugt aus der innigsten Anschauung *Mozarts* — und mußte seine Arbeit an den Opernbetrieb der neudeutschen Epoche wenden, die zwischen Orchestervirtuosentum und Orchesterroutine seinem Darstellungswillen den angemessenen Raum, will sagen: die angemessene Probenzeit nur selten gewährte. Als Komponist durchschaute er sehr früh die Hohlheit der Musiksprache seiner Epoche, ohne doch zur Freiheit einer eigenen zu dringen —, dafür setzte er, mit tiefsinnigem Ungeschick, die Trümmer und Bruchstücke dieser Sprache scheinlos aneinander; lyrisch oft mit der erstaunlichsten Wirkung. Bruchstück und Trümmer blieb alles, was der äußerlich vielerfahrene und theaterpraktische Mann in Wahrheit begann. Die Auskunft, die er selber sich fand, war die schrankenloser, bis zur Selbstaufgabe geweiteter Offenheit: da er selber den Weg zum Durchbruch ins Neue verstellt fand, gab er dem Neuen so vorbehaltlos sich hin, als wollte er sich selber preisgeben, daß es gerate. Er brachte moderne Opern, längst ehe sie arrivierten: als erster in Deutschland den Pelléas Debussys, als erster Schreker, dessen Ruhm an Rottenbergs Aufführungen gebunden ist. Noch die Einakter Hindemiths hat er ausgezeichnet dargestellt: unvergeßlich fein, dünn und subtil die Tänze des Nusch-Nuschi. Als Musiker erfüllte er sich am Klavier: unvergleichlich rein und wissend spielte er Mozart; in einer Strenge und konstruktiven Durchsichtigkeit, die nach allem Klangzauber heute erst vollends aktuell wäre. Aber auch als Dirigent hatte er wahrhaft große Tage, und es waren nicht bloß die Premieren: man muß von ihm, wenn er ausgeruht aus den Ferien zum Pult zurückkam, den Fidelio gehört haben, um zu wissen, welche lautlose Stauung musikalischer Kraft ihm gelingen konnte. Wie langsam nahm er dann das Quartett — und welche Spannung angehaltenen Atems teilte sich mit. Wie kristallen konnte er das Nachspiel von Paminens kleiner Arie bringen: durchsichtige Trauer. Solche Bruchstücke sind es, die die Erinnerung an Rottenberg, den sensibelsten, zartesten, weise-ironischesten Menschen bewahren. Aber solche Bruchstücke wiegen ein ganzes Leben auf und sind mehr wert als aller Glanz im Gelingen der selbstherrlichen Persönlichkeit. —

Wenn die Frankfurter Oper sich veranlaßt fühlt, das Goethe-Jahr, das sich zu einer Ausrede für jeglichen Kulturbetrieb auswächst, mitzufeiern, so mag man sich damit abfinden. Wenn es dazu aber gerade die »Margarethe« des unseligen *Gounod* aussucht, so ist doch deutlicher Widerspruch am Platz. Denn mit Goethes Namen hat diese Oper nichts zu tun, als daß sie ihn schändet: die einzige ange-

messene Goetheehrung, die heute ein Operntheater vollbringen könnte, wäre die Ablegung eines feierlichen Gelöbnisses, Margarethe und Mignon nie mehr zu spielen. Das mochte denn auch der begabte Regisseur *Scheel* fühlen und bemühte sich, die Oper zu »entkitschen«. Aber das erst machte das Unglück vollkommen. In radikaler Distanz von Goethe mag das Rührstück als Paradigma einer Art von grande Opéra, die erst den Haß Wagners ernsthaft verständlich macht, ihr unwürdiges Dasein fristen: je näher sie ihm aber auf den Leib rückt, um so deutlicher wird sie als Schändung aus dem Geiste der Dummheit. Damit soll nun nicht gesagt sein, daß eine Aufführung, die, laut Programmheft, »eine gewisse Zeitlosigkeit« anstrebt, mit Goethe etwas zu tun habe, und auch die Schere, der der weibliche Siebel, Valentins Gebet und Gretchens Gretchenzöpfe zum Opfer fielen, stammt nicht aus dem Reich der Mütter. Aber: man hat die grande Opéra, die nur als solche, übertreibend, tragbar wäre, seriös genommen und damit erst gänzlich lächerlich gemacht, womit freilich das Gericht über sie ergeht, das ihr gebührt, so daß alles wieder in Ordnung wäre. Im einzelnen ist Scheel dabei geschickt und geschmackvoll verfahren — mit Ausnahme eines trostlosen Bewegungschores der Tanzgruppenmädchen auf dem Blocksberg —; die Musik aber straft alles Lügen. *Seidelmann* dirigiert diesmal gut und wirksam. *Gläser* singt den Faust; zu Anfang mit großen kantabeln Qualitäten, später ein wenig mühsam und in der Intonation nicht einwandfrei. *Stern* als Mephisto hat den Haupterfolg des Abends; wohl infolge jener »Gestaltungskraft«, die mir in einer Oper recht problematisch ist, wo es ja doch nicht zu lebendigen Gestalten kommt und der Gesang die Hauptsache bleibt. Und gerade gesanglich fand ich die beiden Hauptnummern, die vom Gold und das Ständchen, die anständigste Musik der Oper, recht ungeklärt. Fräulein *Hainmüller* gibt die Margarethe: mit wunderschöner und rührend echter, aber räumlich und zeitlich noch nicht zureichend disponierter Stimme; im Spiel unausgewogen zwischen ungelöstem Phlegma und eben jener Expression, die dem einzelnen so wenig ansteht wie dem Stil des ganzen. Das Publikum fühlte sich in seinem Element.

Die Entwicklung, die der Regisseur *Rudolf Scheel* in der Zeit seiner Frankfurter Arbeit — die, wie es heißt, zu Ende geht — genommen hat, ist erfreulich. Das muß um so deutlicher betont werden, als gerade hier gegen einzelne seiner Inszenierungen wie die des »Barbier« entschiedene Bedenken angemeldet wurden. Betrachtet man sich aber seinen neuen »*Rigoletto*«, so scheint die Gefahr der sachfremden Verspieltheit, des bloß ornamentalen Regieeinfalls endgültig gebannt. In einfachen, aber nicht kahl stilisierten Bildern von *Dinse* spielen sich die Vorgänge plastisch und sinnvoll ab: dabei unschablonenhaft und bewegt: das Fest des ersten Akts dynamisch aufgelöst und klug disponiert, wirksam dagegen die Abgeschiedenheit der Sphäre des Narren und der Tochter. Der Rigoletto selbst scheint heute, angesichts der neuen Verhandlung übers Gesamtwerk, nicht mehr eines von Verdis besten Stücken; erste Reflexion bricht den melodischen Überschwang des Troubadour, ohne schon zur reinen und gesicherten Opernform durchzudringen. Freilich, die Figur des Herzogs lebt für alle Zeit in den Gesten der beiden Kanzonen; der Umschlag des Narren vom Scherz in den Ernst hat seine große Melodie, die schleift gleich dem Mantel des in Spaß und Trauer Gebückten, und das Quartett bleibt ein Meisterstück aller musikalischen Dramaturgie. All dem zu begegnen ist man dankbar, auch wenn der Umriß einer Figur wie der Gilda nicht mehr recht schließt. Musikalisch blieb die Direktion von Herrn *Seidelmann* Verdi wieder vieles schuldig; an Gedrängtheit, an Präzision. Solisten: *Gläser*, nicht ohne Glück, aber auch nicht ganz überzeugend, als Herzog italianisierend; Fräulein *Ebers*, echte Erscheinung der Gilda, gesanglich diesmal gut auf dem Wege; *Stern*, Rigoletto, dramatisch gefüllt, gesanglich nicht über allem Zweifel. Das Publikum zeigte sich dankbar.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HALLE: Nach einem erfolgreichen Probedirigieren wurde für den Posten eines ersten Kapellmeisters, der primus inter pares sein soll, der Oldenburger Landesmusikdirektor *Johannes Schüler* von der Intendanz verpflichtet. Ihm zur Seite wird *Josef Zosel* als zweiter Kapellmeister stehen, der bereits als Leiter von *Verdis* »Otello«, *Mozarts* »Figaros Hochzeit«, *Siegfried Wagners* »An allem ist Hütchen schuld« überzeugende Beweise seiner ungewöhnlichen musikalischen Führereigenschaften gegeben hat. Hoffentlich erfüllen beide Dirigenten die großen Erwartungen, die man an ihr künftiges Wirken an unserer städtischen Bühne knüpft, in vollem Umfang.

Martin Frey

HAMBURG: *Pfitzners* »Herz« und *Graeners* »Friedemann Bach«, die beide, von der Musik aus, jedes in seiner Art, und in der Gesinnung Qualitäten in die Waagschale zu werfen haben — Qualitäten, die sich natürlich nur auf Werte des nachromantischen Kunstideals abgrenzen —, aber vom Streben nach breiterem Opernerfolg dazu verleitet wurden, dem Text zu wenig kritisches Feingefühl entgegenzubringen, kamen auch hier zur Erstaufführung, ohne sich in der erwarteten Erfolgsrichtung ganz durchsetzen zu können. Vielleicht wäre es ratsamer gewesen, die Mühe, die man auf diese Einstudierungen verwandte, in dieser Saison einmal für wirklich neuzeitliche Opernschöpfungen, die am Stadttheater allzu stark vernachlässigt werden, einzusetzen. Eine noch kurz vor Saisonschluß vorgenommene Neuinszenierung von Goetz' »Widerspenstigen Zähmung« hatte, mit *Böhm* als Dirigenten und *Sachse* als Regisseur, einen überraschend starken Erfolg.

Max Broesike-Schoen

HANNOVER: Ob die jüngst an unserer Oper unternommene Ehrenrettung von Mozarts »*Idomeneo*« als gelungen angesehen werden darf? Die Bearbeitung der Oper durch Wallerstein und Strauß, so viel Einsicht und Idealismus ernsten Wollens und Könnens darin auch an den Tag gelegt ist, hat es doch nicht vermocht, die genußästhetischen Hemmungen des Opera seria-Charakters des »Idomeneo« zu paralysieren. Wie auch die zur Zeit überwundene Händel-Renaissance erwiesen hat, ist eben der Durchschnittstheaterbesucher von heute nicht mehr fähig, eine Opera seria als organisches Kunstwerk genießend aufzunehmen, und so müssen wir die versuchte Rehabilitierung des »Idomeneo« zu den »interessanten Bühnenexperimenten« zählen, selbst auf die Wahrnehmung hin, daß immerhin darin den Kenner und Eingeweihten die Mozartsche Musikseele in jugendlicher Eindrucksfülle anspricht. Übrigens hat unsere Oper damit eine ihrer würdige Arbeit geliefert. Außer der Schaffung prächtiger optischer Bilder als Rahmen einer vorbildlichen Massenregie *(Bruno von Niessen)* und einer vornehmen Klangausdeutung der Partitur *(Arno Grau)* waren ausgesuchte gesangliche und darstellerische Werte bei dem Chor und den Rollenvertretern, voran *Else Schürhoff*, *Emmy Sack*, *Hertha Stolzenberg* und *Walter Hageböcker*, mobil gemacht. *A. Hartmann*

KÖLN: Falls nicht irgendeine Katastrophe die kommunalen Haushalte zerstört, ist zu hoffen, daß auch die Kölner Oper unter einigen Einschränkungen weitergeführt wird. Das zeigen auch schon Personalveränderungen an, von denen die wichtigste ist, daß der Magdeburger Generalintendant Egon Neudegg für ein Jahr als Gast-Oberspielleiter verpflichtet worden ist. Die Spielleiter Strohbach und Hezel werden ausscheiden. Welcher Ton auf der allzulangen Kapellmeisterflöte ausfallen wird, steht noch dahin. Zu Pfingsten veranstaltete die Oper wieder zwei vor allem auf das englische Ausland berechnete Festwochen, in denen ein Durchschnitt der besten Leistungen geboten wird. Dazu gehört auch der vom Intendanten Hofmüller szenisch glänzend erneuerte und von *Fritz Zaun* musikalisch vorbildlich geleitete *Tannhäuser* in der Pariser Bearbeitung, in dessen tänzerischer Gestaltung des Bacchanals außer dem Opernballett noch einige Tanzschulen mitwirkten. Es gibt gute, wenn auch nicht wie ehedem große Gesangsleistungen, dagegen szenisch bisher hier nicht erlebte starke Wirkungen. Mit Dank wurde auch *Verdis* Simone Boccanegra aufgenommen, für dessen lebendige Spielleitung Hans Strohbach, für dessen gefeilten Klang *Jalowetz* aufkam. Zwölf Jahre nach der Hamburger Uraufführung brachte Köln zum erstenmal die Oper Li-tai-pe von *Franckenstein*, deren Partitur mehr aus der Harmonik und dem Kolorit der Münchener Schule Thuilles als aus dem Exotischen schöpft, reiche Orchesterfarben aufträgt, aber nur in einigen Teilen stärkere erfinderische Phantasie erkennen läßt. *Szenkar* lieh ihr seinen feinen Klangsinn, und Hofmüller zauberte auf der Bühne ein farbig prunkvolles Märchenchina hervor. *Walther Jacobs*

LINZ: Da das ständige Theater gesperrt wurde, so sind wir nur auf zufällige Gastspiele angewiesen. Es wird dabei auf ein paar »gute Namen« Bedacht genommen, aber ein geschlossenes künstlerisches Ensemble, ein respektabler Chor müssen vermißt werden. Mitglieder der Mailänder Scala: Fuentes, Damonte, Paggi, Pedroni, die Herren Cecil, Lulli, Baldo, Friggi erfreuten durch ihr Stimmmaterial in »Butterfly«, »Barbier von Sevilla« und »Traviata«. Ein Meister des Dirigentenstabes Vecchi. Erstmalig wurde unter Leitung Schmids »André Chenier« mit Piccaver, Wildhagen und der Garda herausgebracht. In »Tannhäuser« erschienen Leuer, Corvinus, Fischer und die Damen Rantzau und Sielska.

— *ä* —

NEAPEL: Die San-Carlo-Oper hat auf jede Ur- und Erstaufführung in der laufenden Spielzeit verzichtet. Dafür am 20. April eine Neubelebung versucht. Es handelt sich um die dreiaktige Oper »*Gloria*« von *Francesco Cilea.* Cilea ist der heute sechsundsechzigjährige Direktor des Konservatoriums in Neapel, auch im Ausland bekannt als Komponist der Oper »Adrienne Lecouvreur« von 1902. Nach dieser, deren Erfolg sich noch nach einem Menschenalter unverändert erhält, brachte Cilea 1907 an der Mailänder Scala seine Oper »Gloria«. Sie knüpft textlich an die damals von dem Riesenerfolg Sam Benellis mit dem »Mahl der Spötter« geschaffene Mode der mittelalterlichen toskanischen Stoffe an. Aber Cilea, der dem tändelnden Spiel und Ton des Frankreichs Louis XV. Farbe und Leben gegeben hatte, versagte trotz seiner leichtflüssigen Melodik angesichts eines Stoffs, der mit dem Konflikt zwischen Politik und Liebe andere Ausdrucksstärke verlangte. So war der Eindruck 1907 in Mailand, so war er nach einem Vierteljahrhundert in Neapel. Cilea bleibt der Vater der Adrienne Lecouvreur.

M. Claar

REVAL: Was der Estonia-Oper nottut, ist ein tüchtiger ausländischer Opernfachmann als Leiter. Wieviel Leben in diesen stagnierenden Betrieb gebracht werden könnte, zeigte sich zu Anfang des Jahres durch den Gastspielvertrag mit *Dmitrij Smirnow,* dem zuliebe eine Reihe verschiedener Werke plötzlich auf dem Spielplan erschienen und auch bewältigt werden konnten. Mit seiner Abreise verfiel man aber wieder in den alten Trott endloser Serienaufführungen: erst gab es ununterbrochen »Fürst Igor«, dann aufgefrischt »Carmen«.

Elmar Arro

ROM: Im Jahre 1917 ließ *Mascagni,* um die Kunst während des Krieges zu beleben, sich herbei, eine Operette zu schreiben, die im Teatro Costanzi ihre Uraufführung erlebte. Das Buch verfaßte der neuerdings durch seine mit Mussolini gemeinsam geschriebenen historischen Schauspiele berühmt gewordene Schriftsteller Gioacchino Forzano. Das Werk wurde freundlich aufgenommen, kam natürlich nicht ins Ausland und blieb auch in Italien vergessen. Erst jetzt, nach fünfzehn Jahren, ist es an derselben Stätte wieder erschienen, aber vielleicht, weil inzwischen aus dem Teatro Costanzi die Königliche Oper geworden ist, wurde aus der Operette *Lodoletta* eine »heitere lyrische Oper«. Die Musik entbehrt der Ursprünglichkeit und Frische. Dem Werk blüht keine Zukunft.

Maximilian Claar

WARSCHAU: Die Warschauer Oper vermittelte die Bekanntschaft mit *Wladislaw Zelenskis* »Janek«. »Hans« also, eine Art Fra Diavolo der Karpathen, wird das Opfer der Liebe plus Eifersucht und vom Nebenbuhler niedergeknallt. Dieses Thema, in »Manru« ausführlicher gestaltet, scheint sich das alte polnische Libretto gepachtet zu haben. Musikalisch herrscht wieder der konservative Klang vor, und man begegnet einer Musik, die vom Romantischen herkommt, im Technischen mehr gekonnt als in der Inspiration, sofern man in punkto Inspiration überhaupt von Können sprechen kann. Durchgearbeitete Ensembles sind da, Melodienbögen und Tänze, im wahrsten Wortsinn »wie aus der Pistole geschossen!« Die große Kunst der Fedyczkowska-Zmigrod ist dabei, der nie enttäuschende Heldentenor Golebiowski, nur die Dirigentenleistung Marzurkiewicz könnte deutlicher sein. — Dem Zweiakter folgt *Moniuszkos* lebhaftes, fröhliches Werkchen »Flis«. »Der Flößer« hat musikalische Stellen, die rossinihaft wirken. Ich denke zunächst an das Auftrittslied des Friseurs. Warum hört man eigentlich außerhalb Polens so wenig von Moniuszko? Die Karwowska singt die weibliche Hauptrolle des Einakters mit künstlerischer Schlagfertigkeit.

Gerhard Krause

WIEN: Wenn *Haydn* gefeiert wird, pflegt unser Operntheater Sempronios Apothekerladen aufzuschließen, und das liebe, lustige Personal der alten Opera buffa erhält Gelegenheit, nach den Klängen lieber, lustiger Haydn-Musik Komödie zu spielen. In der Reihe der Opern, die Haydn zur Unterhaltung seiner Herrschaft in Eisenstadt geschrieben hat, ist »Der Apotheker« ein Name unter vielen, die allesamt keine bleibende Spur in der Musikgeschichte hinterlassen haben. Indessen, das Werkchen wurde durch eine stilkundige Bearbeitung *Robert Hirschfelds* bequemer zugänglich gemacht, und seither bildet es ein beliebtes Ziel bei allen unseren Haydn-Festen. Überraschungen sind da zwar nicht zu gewärtigen, aber es finden sich be-

ziehungsvolle Einzelheiten, an denen man seine Freude hat: hier das auf Mozart hinweisende Quartett, dort eine Ländlerwendung, eine Schubert-Vorahnung oder eine Vorausnahme des späten, reifen Haydnstiles ... Mit *Elisabeth Schumann* und *Richard Mayr* gab es unter *Robert Hegers* Leitung eine sehr hübsche und animierte Aufführung. — Im Anschluß an die Haydn-Oper folgte ein »*Haydn-Ballett*«, für das Heger die Musik zusammengestellt hatte. Der gewissenhafte Künstler hat sich hier ein wenig vergriffen und zur Umrahmung der einzelnen Tanzsätze zu viel zeremoniöse, gravitätische Moll-Musik herangezogen. Ebenso blieb die choreographische Interpretation in allzu respektvoller Befangenheit vor dem Meister: vom lachenden, sonnigen, volkshaft-ursprünglichen Wesen dieses begnadeten Diesseitsgeistes kam in den Tänzen herzlich wenig zum Vorschein.

Im Raimundtheater hat sich unter dem nüchternen Firmenschild »*Wiener Opernproduktion*« ein verheißungsvolles Unternehmen etabliert, das es sich zur Aufgabe machen will, modernes Opernschaffen, das wir sonst nur vom Hörensagen kennen, in entsprechenden Aufführungen dem Publikum vorzuführen. Begonnen wurde mit »*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*« von *Brecht* und *Weill*. Indem das Stück den Typus der Dreigroschenoper ein zweitesmal abwandeln will, zeigt es sich, daß ihm gerade das fehlt, was jener zu ihrer volkstümlichen Geltung verholfen hat. Die Dreigroschenoper hielt sich an das klassische Vorbild der alten Bettleroper, und diesem Umstand verdankte sie es, wenn hinter Opernparodie, Gesellschaftssatire und Sittenkritik so etwas wie eine ewige Idee aufschien, eine Art Mythus, der in die konzentrierten Ironien und Bitterkeiten einen gewissen versöhnenden Humor, ja einen geradezu romantischen Zug brachte. In »Mahagonny« wird man vergebens jenen gemütlichen Kern suchen, dafür tritt um so schärfer die lehrhafte, propagandistische Absicht zutage: in trockenem Anschauungsunterricht wird gegen die Verworfenheit unserer Weltordnung gewettert. Musikalisch ist der Versuch einer Weiterbildung jenes Dreigroschenopernstiles wesentlich besser gelungen und die Verbindung von Songs, von Schlagermelodik und -Rhythmik mit modern primitiver Satztechnik ergibt eine charaktervolle und sehr brauchbare Mischung für die Oper. Zur Aufführung stand zwar ein beträchtliches Kapital an gutem Willen, aber kein Geld zur Verfügung. Man behalf sich mit Dilettanten und Anfängern, die statt bühnenmäßiger Gewandtheit ihren Enthusiasmus für die Sache einzusetzen hatten. Einzig *Lotte Lenja* stand als Persönlichkeit von apartem Reiz auf der Bühne.

Heinrich Kralik

ZÜRICH: Über Bedenken gegen die unbekümmerte Stilmischung trug auch in der hiesigen Erstaufführung der Strauß-Wallersteinschen Bearbeitung des *Mozartschen* »*Idomeneo*« die lebendige Wirkung dieser ungewöhnlichen und tiefgreifenden Neugestaltung hinweg. Den starken Erfolg, den sie sich mit *Kolisko* am Pult gewann, dankt sie übrigens wohl weniger der gesanglichen Besetzung, als vielmehr der von Regisseur Hans Zimmermann herangezogenen und ungemein geschickt eingesetzten Tanzgruppe Scheiblauer, deren von tänzerischer Disziplinierheit und schöpferischer Phantasie gleicherweise zeugende Bewegungschöre szenische Lösungen von stärkster Eindringlichkeit ermöglichten. — Einer Wiederaufnahme von *Othmar Schoecks* »*Penthesilea*« dankt man wiederum nachhaltigste Eindrücke. Die neue Daseinsform, die Schoeck der Kleistschen Dichtung in der Mehrschichtigkeit eines Klangbildes von höchster Originalität gegeben hat, bestätigte bei der Wiederbegegnung die frühere wertvolle Erfahrung: daß man aus diesem Sturm der Raserei den Eindruck hartgemeißelter, kristallklarer Formung mitnimmt, und daß über alle desillusionierenden Relativitäten der Bühnenwirklichkeit eines mittleren Theaters der Werkgeist — Sprache und Musik, Schoeck und Kleist — zu siegen vermag. Als Abschiedsinszenierung bescherte der scheidende Direktor Paul Trede die erste (!) Züricher Aufführung von *Hugo Wolfs* liebenswertem »Corregidor«. Die von Kolisko mit lebendigem Sinn für die edle Glut ihrer inspirierten Melodik geleitete Oper fand nicht zuletzt dank der ausgezeichneten Besetzung der Hauptrollen (Müllerpaar: Judith Hellwig und Walter Wenzlawski; Corregidor: Karl Ostertag) starken Widerhall. *Willi Schuh*

KONZERT

BAMBERG: Den Höhepunkt der Musiksaison bildeten hier zwei Gastkonzerte der *Dresdener Philharmoniker*, einmal unter *Fritz Busch*, das zweitemal unter *Werner Ladwig*, wobei die Brucknersche »Fünfte«, Regers

Böcklinsuite und Strawinskijs »Feuervogel« hier erstmals zum Erklingen kamen. An Solisten von Ruf vermittelte der Musikverein die Bekanntschaft mit *Julius Patzak*, der später noch einen eigenen Abend mit Erfolg wagen konnte, *Hüni-Mihacsek*, *Kempff* und *Huberman*. Das bodenständige Musikleben nahm unter der Führung *Karl Leonhardts*, der seinen Klavierzyklus mit einem Beethovenabend beschloß und ein neues Trio gründete, und *Ernst Schürers*, der sich mit Engelhardt, P. Leonhardt und Mulch zu einem neuen »*Schürerquartett*« vereinigte, einen bemerkenswerten Aufschwung. Dieses neue Bamberger Quartett nahm bei seinem ersten Auftreten den Taufakt an einem neuen Streichquartett in G von *Max Schmidtkonz* vor, das bei gemäßigt moderner Faktur und übersichtlicher Formengebung ausgezeichnete Aufnahme fand und dem Interesse anderer Vereinigungen wärmstens empfohlen sei. Der einheimische Komponist *Karl Schäfer* stellte an einem eigenen Abend sein Liedschaffen (op. 1 bis 21) zur Diskussion, wobei ihm *Henriette Klink-Schneider* eine ausgezeichnete Interpretin war. Bei der offiziellen Goethefeier kamen zwei Arbeiten Bamberger Komponisten zur *Uraufführung: Lukas Böttchers* »Gesang der Engel« aus Faust für Chor und Orchester und *Franz Bertholds* »Harfnerlieder« für Kammerchor und Harfe. Der »Liederkranz« beschloß die Saison mit einer in vielen Punkten Jubiläumsqualität aufweisenden Aufführung der »Jahreszeiten« unter der feurigen Leitung seines neuen Dirigenten *Georg Bauer*, der sich hierdurch als würdiger Nachfolger Valentin Höllers, dieses um das Bamberger Musikleben verdienten Mannes, erwies. *F. B.*

BOCHUM: Im Vordergrund der chorischen Veranstaltungen bewegte sich die erste geschlossene Aufführung der Missa solemnis Beethovens unter *Reichwein*, deren kraftgespannte Gestaltung durch den Vokalkörper des Städtischen Musikvereins zu Bewunderung hinriß. Nicht minder nachhaltige Eindrücke hinterließ die erwärmende Auslegung der Bachschen Matthäus-Passion. Als drittes Glied in dieser Konzertreihe bot Reichwein Brahms' Deutsches Requiem. Der Melanchthonchor, den jetzt der Straubeschüler Willy Mehrmann leitet, machte seinem Können Ehre mit den Einstudierungen dreier Bachkantaten und der Johannes-Passion. Die Evangelische Kurrende (G. Niedermeier) warb mit Gelingen für das Bekanntwerden einer reizvollen Sing- und Spielmusik, die ihr Dirigent nach der Partitur der Feenkönigin-Musik Purcells unter dem Titel »Von Abend und Morgen« für Soli, Chor Orchester und Cembalo als Suite bearbeitete. Der Dörlemann-Chor hob *Emil Peeters'* Weihnachtliche Intrade für Chor, Orchester, zwei Solostimmen und Lauten aus der Taufe. Polytonale Schichtung der Stimmen, geballte Akkordbindungen und wechselnde orchestrale Farben konnten nur zum Teil das Sehnen aus Finsternis zum Licht spürbar machen. Dörlemann und seine tapferen Mitstreiter für zeitgenössische sakrale Musik beherrschten den ungewohnten Stoff, mußten ihm notgedrungen aber das seelische Verbundensein schuldig bleiben. Hingegen fesselten sie mit *Ludwig Webers* Christgeburt-Chören. Paul Folges junger Kammerchor pflegte das Madrigal im alten und neuen Gewande, und der Männergesangverein Schläger und Eisen (R. Hoffmann) gedachte des nunmehr heimgegangenen *Hugo Kaun* durch die packende Erstaufführung seines Requiems.

Das Städtische Orchester erblickte im verflossenen Winter seine Hauptaufgabe darin, dem werktätigen, jetzt meist feiernden Volk billige Sinfoniekonzerte zu bieten, die Reichwein mit erläuterndem Wort begleitete und klassische, wie auch romantische Musik (selbst leichteren Charakters) in meisterlicher Überfeilung erstehen ließ. Im Rahmen der Hauptkonzerte wurde *Otto Martins* erstes großes Orchesterwerk, seine e-moll-Sinfonie, zur Uraufführung gebracht. Noch krankt die Neuheit an zu wenig farbigem Profil, so daß die mit sehr beachtenswertem Geschick entstandenen kontrapunktischen Linienbewegungen zu undurchsichtig bleiben. Als prominenten Solisten begegnete man *Lubka Kolessa*, *Elly Ney*, *Alice Ehlers*, *Georg Kulenkampff* und *Ewald Kaldeweier*. Kammermusik boten das Wendling- und Treichlerquartett mit Arno Schütze. Hier zwang ein uraufgeführtes zeitnahes Klavierquartett von *O. A. Köhler* zum Aufhorchen. *Curt Hofmann* warb mit Erfolg für die zündende Aufnahme seiner aus der Taufe gehobenen Tantalos-Ouvertüre. *Max Voigt*

BOSTON: Das Symphony Orchestra vollendete seine 51. Saison, die achte unter der Leitung *Serge Kussewitzkijs*. Als erste Novität wurde *Mahlers neunte Sinfonie* präsentiert. Nach vielen Verschiebungen wurde endlich auch eine *Bruckner-Sinfonie* aufgeführt, und zwar die achte in c-moll. Bruckner wird hier

in Amerika bloß toleriert, wenn auch respektiert. Seine Musik ist für die Amerikaner »zu schwer.« Ein Abend wurde Goethe gewidmet durch eine prachtvolle Wiedergabe der *Liszt*schen »Faust-Sinfonie«. Das Virtuosenorchester und der Harvard Glee Club bezauberten durch ihre kristallklare Intonation. Auch *Haydn* hatte seinen Abend; drei Sinfonien und das Cellokonzert (Piatigorski).

»Händel and Haydn Choral Society« ist der älteste und angesehenste Gesangverein mit einigen hundert ausübenden Mitgliedern und genießt hier den Ruf wie etwa die Singakademie in Berlin oder der Singverein in Wien. Die Solistenkonzerte waren alle interessant und erfolgreich. Rachmaninoff, Horowitz, Yehudi Menuhin, Donkosaken-Chor, Rosa Ponsella und viele andere, um nur einige der vielen zu nennen. *S. Braslavsky.*

BREMEN: Zahlenmäßig sind die Konzerte gegen Ende der Spielzeit außerordentlich angeschwollen. Im umgekehrten Verhältnis dazu haben aber die zahlenden Besucher abgenommen. Man griff deshalb vielfach zum gefährlichen Stopfsystem durch Freikarten. Das ist Raubbau und wird sich am Abonnement des nächsten Jahres rächen. Trotzdem hat die Qualität der gebotenen Programme und ihre Ausführung nicht gelitten. Nur an einer Stelle gab es eine löbliche Einschränkung: statt der bisherigen zwei Aufführungen der Matthäus-Passion am gleichen Tage, im Dom und in der Ansgarikirche, gab es diesmal nach freundschaftlicher Übereinkunft nur eine, und zwar im Dom durch den Domchor mit dem Städtischen Orchester unter *Rich. Liesche;* im nächsten Jahr ist dann die Philharmonische Gesellschaft an der Reihe. Dafür entschädigte sich diese für diesmal mit ihrem bedeutend verjüngten Chor unter *Ernst Wendels* Leitung mit einer höchst gelungenen Aufführung von Haydns Schöpfung. Als Solisten wirkten dabei mit: *Hilde von Alpenburg, Max Meili, Gerhard Hüsch* und an der Orgel der einheimische Organist *Wilh. Evers.* Im elften Philharmonischen Konzert lernten wir des jungen Russen *Wladimir Vogel* »Etüden für Orchester« als technisch raffiniert moderne, aber großen Vorbildern nachempfundene Studien kennen. Im letzten Konzert des Konzert-Vereins (Leitung *Walter Stöver*) erlebte *Paul Graeners* dem Publikum überall willkommene »Flöte von Sans-Souci« eine sehr lebendige Erstaufführung. Mit einer soliden, gut vorbereiteten Aufführung von *Händels* Oratorium-Oper *Belsazar* in der Einrichtung von *Ernst Zander* erwies der hiesige Volkschor unter Leitung seines rührigen Kapellmeisters *A. Stoll* aufs neue sein ideales Streben bei gutem Material und vortrefflicher Disziplin. Aus der langen Reihe der Solistenkonzerte sind *Willy Hülsers* Beethovenabende als Beweise der männlichen, freilich hier und da noch nicht genügend verfeinerten Wucht und der brillanten Technik des Spielers bemerkenswert. Im Nordischen Rundfunk und bei Gelegenheit einer hiesigen Johanna Wolff-Feier wurden mehrfach sehr ansprechende Lieder und Kinderchöre des begabten jungen Komponisten *Raimand Rueter* gesungen, die sich ohne grobe atonale Reize durch geistvolle Haltung der Klavierbegleitung, durch lebendige Melodik und stimmungsvolle Ausschöpfung des Textes auszeichnen.

Gerhard Hellmers

DORTMUND: Der außerordentlich mangelhafte Besuch der Städtischen Sinfoniekonzerte ist in der Hauptsache zurückzuführen auf mangelnde Werbetätigkeit und einiges Ungeschick bei der oft wenig interessanten Programmaufstellung. Qualitativ waren die Leistungen des Orchesters unter *Wilhelm Sieben* nach wie vor unbedingt rühmenswert. Besonders Interpretationen der »Eroica«, Bruckners 3. Sinfonie und Regers op. 100 (»Erntekranz«) waren von nachhaltigster Wirkung. Neu für Dortmund war *Casellas* »Scarlattiana«, drei Sätze aus der Sinfonie »Romeo und Julia« von *Berlioz* und *Pillneys* »Musik für Klavier und Orchester«, die der Komponist neben der »Burleske« von Rich. Strauß bei einem volkstümlich heiteren Sinfoniekonzert selbst zu Gehör brachte. Steffi Geyer, Albert Spalding, Poldi Mildner und Erny Lamardin waren weiter als Solisten bei den Sinfoniekonzerten zu hören. — Der Musikverein sang in guter choristischer Verfassung *Verdis* »Requiem« und *Pfitzners* »Von deutscher Seele«. Als wertvolle Bereicherung des Konzertlebens erwiesen sich die ebenfalls von Sieben geleiteten Kammerkonzerte des Städtischen Orchesters. *Bachs* »Kunst der Fuge« in der Instrumentation von H. Th. David und ein sehr anregender Abend alter Meister, für den Julia Menz das neue Cembalo Maendlers mitbrachte, wurden im Rahmen dieser Veranstaltungsreihe geboten. Zahlreiche Gäste gaben dem Konzertleben wichtige Impulse, so *Furtwängler* mit den Berliner Philharmonikern, Elly Ney, Manén (mit

eigenen Kompositionen), Ivogün, Völker. Der Philharmonische Verein brachte das Münchner Violen-Quintett und das Kolisch-Quartett mit anregenden Programmen. Die zweimal monatlich stattfindenden Orgelfeierstunden Gerard Bunks in der Reinoldikirche erfreuen sich stetig wachsender Anziehungskraft, die durch feinsinnige Interpretation gehaltvoller und interessanter Vortragsfolgen wirklich verdient ist. *E. A. Schneider*

DUISBURG: Im Rahmen der ersten Hälfte des Konzertwinters bot *Eugen Jochum Paul Kletzki* Gelegenheit, sein »Capriccio« für großes Orchester (op. 24) zur Uraufführung zu bringen. Der in Duisburg schon zu Scheinpflugs Zeiten mit seiner »Sinfonietta« bekannt gewordene Komponist will diesmal im modernen Sinn kapriziös kommen und geht deswegen überlieferten Formen so weit als möglich aus dem Weg. Gewiß überraschen hier und da aparte musikalisch-launische Reize, aber akrobatische Tonspiele erhalten doch das Übergewicht und betonen im Gewand phantastisch kühner Klangfarbenmischungen den Willen zum gewitzten Effekt. Daß Kletzki inmitten dieser Tonbewegung noch den Mut zu anheimelnd wiegenden Taktreihen gefunden hat, muß eigentlich wundernehmen. Der routinierte, anfeuernde Dirigent war Herr der Lage und riß das städtische Orchester zu einer virtuosen Leistung empor, die den oft rätselhaft verknoteten Fäden der Partitur interessante Plastik sicherte. *Anton Nowakowskys* meisterliches Orgelspiel stattete die Fülle und Weitschichtigkeit der »Passacaglia und Fuge« für Orgel und großes Orchester von *Otto Jochum* mit allem aus, was lineare, farbige und geistige Profilierung begünstigen konnten. Brahms' Requiem wurde vom städtischen Gesangverein als erschütterndes Dauererlebnis unterbreitet. Innerhalb der Hauptkonzertreihe interessierten u. a. neben sinfonischen Werken von Beethoven, Brahms und Bruckner, sowie heiteren Kompositionen von Strauß, Tschaikowskij, Scheinpflug als örtliche Neuheiten *Strawinskijs* Scherzo fantastique, *Debussys* Nachmittag eines Fauns und *Julius Weismanns* Konzert für Bläser, Pauke und Streichorchester (op. 106). Als prominente Solisten wurden gefeiert Elly Ney, Georg Kulenkampff und Gertrud Callam. Auch Arthur Franke zeigte als Cellist eine imponierende Leistung auf. Wegbereiter für *Meßners* neue »gottfrohe weltbejahende« Messe in B (op. 29) wurde Karl Paus, der die gelungene Aufführung mit dem Kirchenchor Cäcilia und städtischen Kammermusikern bestritt. Kammermusiken des Grevesmühlquartetts kämpften u. a. für *Emil Peeters'* Streichquartett (op. 23), dessen Kontrapunktik wenigstens den konsequent besorgten formalen Aufbau der Arbeit als Aktivposten erkennen ließ. Die Ausführenden dienten der Neuheit opferfreudig. *Heinz Eccarius'* Collegium musicum ehrte Bach mit der Wiedergabe des a-moll-Konzerts für vier Klaviere. Im Stadtteil Hamborn brachte Karl Köthke mit dem dortigen Musikverein *Haydns* Schöpfung. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: Als Novum ist zu vermerken, daß erstmalig die strengen Prinzipien der städtischen Konzerte durchbrochen wurden, indem der *Düsseldorfer Männerchor* unter *Anton Hardörfer* als Gast hinzugezogen worden war. Nur ein kurzes Werk *Ottmar Gersters* — »Soldatenlied« — konnte hierbei stärkeres Interesse abnötigen; die Leistung selbst war sehr beachtlich. *Hans Weisbach* vermittelte schöne Aufführungen Bachscher Kantaten und der Matthäus-Passion, sowie von Beethovens Siebenter. Die *Berliner Philharmonie* unter *Wilhelm Furtwängler* fand mit fesselndem Programm begeisterte Aufnahme. Der *Lehrer-Gesangverein (Bruno Stürmer)* gedachte Goethes sehr feinsinnig mit Werken alter und neuer Zeit, der Volkschor *»Freiheit«* unter *Hans Paulig* vollbrachte aus dem gleichen Grunde eine hochstehende chorische Leistung mit der ersten konzertmägigen deutschen Wiedergabe von *Arrigo Boitos* »Mephistopheles«. Während die *Vereinigung für neue Musik* mit Frühwerken *Alban Bergs* ersprießlichen Aufschluß gab und erfolgreich auf das Schaffen *Ernst Bachrichs* hinwies, bleibt ihr Versuch, mit neuer Gemeinschaftsmusik bekanntzumachen, leider größtenteils ein Fehlschlag. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß das *Busch-Quartett* mit Beethoven wieder ideale Kunst darbot. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Bei fallender Saison sehr wenig Neues. In einem Montagskonzert spielte *Szigeti*, außer dem D-dur-Konzert von Mozart, adäquat die erste Rhapsodie von *Bartok*, folkloristisches Arrangement, aber so echt und rein in der Partikel, so klug in der Disposition zu den beiden Grundformen des ungarischen Tanzes, daß man den Trug der Kombination gern überhört — vielleicht sind diese Bruchstücke dazu da, derart verschmolzen zu werden. Vom Orchester unter *Rosbaud* die Berceuse élégiaque von *Busoni*,

der man ja nun freilich nicht mehr anhört, daß sie einmal so kühn gewesen sein soll, und die überhaupt keine eigentlich ausgewachsene Musik ist, von der aber, fast möchte man sagen: etwas an Stilerkenntnis ausgeht, wofür man zu danken hat, selbst wenn es so abstrakt — will sagen: nicht im sinnlichen Material gestaltet — bleibt wie allemal bei Busoni. Zum Beschluß: Romeo und Julia von *Tschaikowskij;* hier läßt sich ja nun der Trug bei bestem Willen nicht mehr überhören; aber wie viel Glanz hat hier nicht gerade das Unechte! Das klingt, als tausche es für das kurze Recht seines Lebens eine Strahlenkrone seliger Vergänglichkeit ein.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HANNOVER: In den mit einer monumentalen Aufführung von Beethovens »Neunter« zu Ende gebrachten Abonnementskonzerten der Opernhauskapelle unter *Rudolf Krasselts* ingeniöser Leitung stießen wir noch auf eine Neuheit: *Waldemar von Baußnerns siebente (»Ungarsche«) Sinfonie.* Der Zusatz »Ungarsch« bezieht sich außer auf völkische Eigenheiten, besonders der Rhythmik, auf die Verwertung eines alten Volkslieds »Die ungarschen Husaren«. Das ideenreiche Werk ist verhaftet mit kraftvollen, das Blech zum beredten Faktor aufrufenden Steigerungen, die affektbetont in kühner Harmonik und der Moderne abgelauschten linearen Getue aufkräuseln. In stimmungssatte Lyrik ist der am unmittelbarsten wirkende langsame zweite Satz gebettet, während das sich in kunstvollen Variationen über das genannte Volkslied ergehende Finale in interessanter kombinatorischer Arbeit zu einer nach Brucknerschen Vorbild choralartig auslaufenden Klangorgie herausgebildet ist. Die Aufführung war von fesselnder Größe.

Albert Hartmann

LUDWIGSHAFEN: Das Pfalzorchester schloß die Reihe seiner Konzerte mit einer schönen Aufführung von Bruckners neunter Sinfonie unter Leitung von *Ernst Boehe* ab. Es folgte das Te Deum, chorisch ausgezeichnet vom Beethovenchor bewältigt. Die gesamte Pfalz hofft, das Orchester, das über Sommer Bäderdienst aufnehmen muß, im Herbst mit dem gleichen Aktionsradius wie bisher wiedersehen zu können. Es ist für das musikalische Leben in der Pfalz unentbehrlich geworden. Bemerkenswert eine Aufführung der Haydnschen »Jahreszeiten«, die der Volkschor, der sich aus Arbeiterkreisen rekrutiert, unter der Leitung von Fritz Schmidt vermittelte. Man darf Schmidt, der auch den Beethovenchor leitet, mit Fug einen der ersten deutschen Chorerzieher nennen.

Karl Laux

MANNHEIM: Ausklang der Wintersaison. Die Akademie, Konzertreihe des Nationaltheater-Orchesters, schließt etwas konventionell und althergebracht mit Beethovens Neunter. Eine glanzvolle Aufführung unter *Joseph Rosenstock*, dem man die Leitung dieser berühmten und verdienstvollen Institution geben sollte. Das wäre Gewähr für ein fortschrittlicheres Programm, als man es bisher beliebte. — *Haydn*, dessen Jubiläumsjahr im Schatten Goethes steht, wurde mehrfach, aber nicht offiziell gefeiert. In den Akademiekonzerten dirigierten *Kleiber* und *Abendroth* je eine Sinfonie. Der Liederkranz führte unter *Sinzheimers* Leitung die »Schöpfung« auf. Vom Elly Ney-Trio hörten wir ein Klaviertrio. Nicht wenig. Aber für die Schwerfälligen gehören zu einer Feier Fräcke und donnernde Reden. Sie glauben es sonst nicht, daß Haydn unsterblich ist. — Erwähnt sei der Versuch des jungen Dirigenten *Hans Forth*, mit einem Arbeiterchor neue Wege der Programmgestaltung einzuschlagen (Werke von Smetana, Scherchen, Pringsheim, Meinberg, Rein und E. L. v. Knorr). Erwähnt auch die Bestrebungen, in der Kirchenmusik neue Töne anzuschlagen. *Franz Braxmayer* führte die Domfestmesse von *Joseph Haas* ein und brachte es fertig, sie zum Gemeindegesang zu machen — schönstes Beispiel einer Gemeinschaftsmusik; *J. St. Winter* glückte die aus gregorianischem Geist geborene Vertonung der Lauretanischen Litanei.

Karl Laux

MÜNCHEN: *Waltershausens* »Passionsmusik« ist als Gegenstück zu seiner bekannten Krippenmusik gedacht und soll noch durch eine Pfingstmusik ergänzt werden. Auch dieses Werk, das der Komponist mit dem Schmid-Lindnerschen Kammerorchester aufführte, zeigt Waltershausens an Bach orientiertes kontrapunktisches Können im besten Licht. Zwei figurierte Choräle, in denen die Hörner zu den verschlungenen Wegen der Streicher das Thema blasen, wechseln mit den in der Linie meisterhaft geführten Fugen »*Crucifixus*« und »*Resurrexit*« ab, deren erste in dramatischem Niedersinken die Trauerstimmung des Todes ausdrückt, die zweite in energischem Oktavensprung und aufwärts strebender Streicherfigur die Freudenbot-

schaft der Auferstehung verkündet. Prinzipiell von ungewöhnlichem Interesse war die Doppelaufführung der Neunten Sinfonie von *Bruckner* in ihren beiden Fassungen, der ursprünglichen des Meisters, die damit ihre Uraufführung erlebte, und der Löweschen Bearbeitung, die bisher überall gespielt wurde, unter Hausegger mit den Münchner Philharmonikern. Die gleichzeitig tagende Brucknergesellschaft entschied sich bezüglich der Drucklegung in der Brucknerausgabe, die soeben von Prof. Orel bei Filser-Augsburg vorgenommen wird, für die Urfassung, vor allem aus Pietätsgründen, denn über die klangliche Verbesserung, die der große Orchesterkenner und Praktiker Löwe vorgenommen hat, kann ein Zweifel kaum bestehen.
Oscar von Pander

PARIS: Das Konzertleben der letzten Wochen stand erfreulicherweise unter der Devise: *Haydn*. Die Société philharmonique veranstaltete ein »Festival Haydn«, wie es in Paris heißt, an dem *Alfred Cortot* als Dirigent eines Kammerorchesters weit stärkere Eindrücke hinterließ, als wenn er einem großen Orchesterapparat vorsteht. *Wanda Landowska* spielte die e-moll-Sonate und das neuaufgefundene Concerto für Clavicin und Orchester. Die vollkommene Beherrschung ihres Instruments machte ihr Spiel zum seltenen Genuß. Auch das »Orchestre feminin« unter der Leitung von *Jane Evrard* hatte einen Großteil seines Programmes dem Andenken Haydns gewidmet. Die Komponistin Marguerite Roesgen-Champinon spielte das Konzert in A, zu dem sie eine eigene Kadenz komponiert hatte, die aber doch wohl nicht so ganz den Intentionen Haydns entsprechen dürfte. Der Höhepunkt der Saison waren unstreitig die beiden Konzerte des *Philharmonischen Orchesters Berlin* in der beide Male völlig ausverkauften Großen Oper. Ein sorgfältig ausgewähltes Programm, darunter die e-moll-Sinfonie von Brahms, die überaus feinsten Differenzierungen in jeder Hinsicht, trugen *Furtwängler* und dem Orchester selten erlebte Beifallstürme ein. Auch das Concertgebouw-Orcheter unter *Mengelberg* konnte einen ausgesprochenen Publikums- und künstlerischen Erfolg für sich in Anspruch nehmen. Der Philharmonische Chor unter der Leitung des hervorragend begabten Baseler Dirigenten *Ernst Levy* brachte mit dem Orchester Siohan das Requiem von *Brahms* zur Aufführung. Wenn Dirigent, Chor- und Orchesterensemble auch nicht in deutschem Sinne Brahms erschlossen, so hinterließ die Aufführung doch in dem Hörer einen tiefen Eindruck. Schließlich verdienen die Cembalokurse und öffentlichen Konzerte *Pauline Auberts* noch der Erwähnung, wenn auch die deutsche Cembaloliteratur außer *Händel* leider völlig ignoriert wurde.
Otto Ludwig Fugmann

PRAG: In den *Philharmonischen Konzerten des Deutschen Theaters* kann man *Georg Szell* als Konzertdirigenten hören. Sein gesundes, natürliches, charmantes Musizieren sei anerkannt, wenn auch gewisse Freuden am Effekt, besonders im klassischen Repertoire, zu stören beginnen. Was er von zeitgenössischen Werken brachte? Ein unmodernes, gekonntes, aber nicht inspiriertes Klavierkonzert von *Karl Weigl*, mit dem sich *J. Friedman* Mühe gab und so den Beinamen eines Förderers der Neuen Musik aquirierte. *Milhauds* Violinkonzert hat *Wili Schweyda* glänzend erfaßt und technisch bravourös gespielt. *Kreneks* Suite »Triumph der Empfindsamkeit« wurde von Szell reizvoll interpretiert. *Wladimir Vogels* »Zwei Orchesteretüden« sind ihm leider durch Oberflächlichkeiten in der Rhythmik und falsche Expressivos völlig daneben geraten. Schade um diese großartigen Arbeiten. Sehr zu beachten, daß *M. Ravel* gleich nach der Pariser Uraufführung im selben Rahmen sein Klavierkonzert aufführen ließ. *Marguerite Long* hat es mit all dem Raffinement, das es auch kompositorisch auszeichnet, zu Gehör gebracht.
Wie alle europäischen Konzertinstitutionen befindet sich auch die *Tschechische Philharmonie* in einer Krise. Hauptursache ist wohl der Weggang V. Talichs (nach Stockholm), eines seltenen, international eingestellten, erfahrenen und prägnant gestaltenden Musikers. Die Nachfolger, das Triumvirat N. Malko, G. Scheidler und K. B. Jirak, sind eifrig bei der Sache. *Malko* offeriert meist Alltagsprogramme, die er höchst elegant, mit Sinn für hinreißende Klangwirkung für das Publikum dankbar darzustellen weiß. *Scheidler*, das Russische bevorzugend, wie der oben Genannte, ist ein solider, verläßlicher Musiker, der nebst *Prokofieffs* »Klassischer Sinfonie« die ebenfalls im Ausland bekannt gewordene »Fabrik« von *Mossoloff* dirigierte. Ein alter Böhme, *Anton Reicha*, war mit einer geschmackvollen, für die Zeit sehr markanten Es-dur-Sinfonie vertreten, ferner konnte man eine Ouvertüre von *E. Axman*, eine tempera-

mentgesättigte Sinfonische Dichtung von *J. Mandic* und eine feinsinnige Serenade von *B. Martinu* hören. *K. B. Jirak* sind seine Landsleute sehr verpflichtet, da er mit einer Reihe von Prager Premieren aufwarten konnte. »Die Verlassene«, ein Orchesterzyklus des erfahrenen *J. B. Foerster*, eine logisch konzipierte, aus der Frühzeit stammende Kantate *B. Vomackas*, »Die Jugend«, und *V. Kaliks* »Praeludium und Fuge«, ein Orchesterstück, das sich von anderen Werken des Künstlers durch konkrete Formulierung unterscheidet. *J. Krickas* »Tiroler Elegien« für Orchester, Chor und Soli bestätigen den von früher her bekannten Humor des Komponisten, dem diesmal vielleicht etwas mehr Schärfe nicht geschadet hätte. Zählt man die Gastdirigenten *Walter, Zemlinsky, Szell, Busch,* der mit seinem prachtvollen Bruder Brahms musizierte, hinzu, gedenkt man noch des Abends, an dem *Prokofieff* sein letztes Klavierkonzert ganz famos hinlegte, dann ist das Wichtigste zitiert, was sich im Rahmen der Tschechischen Philharmonie und in den mit dem ihm häufig verbundenen Veranstaltungen des »*Radio Journals*« abgespielt hat.

Ein junger sudetendeutscher Dirigent, ehrgeizig und mit außerordentlicher Initiative begabt, ist *H. Swoboda.* Er setzte sich für die Erstaufführung von *Strawinskijs* Psalmensinfonie (mit dem Männergesangverein und dem Deutschen Singverein) und die Uraufführung von *H. Krasas* Kantate »*Die Erde ist des Herrn*« ein. Krasas nervenhaft feines Musizieren ist seit seinen Galgenliedern zur Souveränität der Form ausgereift, sein Geschmack, sein Können meistern den Psalmentext in origineller Weise, die nur in gewissen Grundlinien den Strawinskijstil streift. Im Rahmen der Konzerte des *Deutschen Literarisch-Künstlerischen Vereins* (die heuer meist gemeinsam mit der »Urania« und mit der »Concordia« veranstaltet wurden) dirigierte *Swoboda* neben *K. Weills* »Jasager« und »Lindberghflug« einen Rilke-Orchesterliederzyklus von *K. Marx.* Ebenfalls dort spielten *F. Langer* und *E. Kalix F. Finkes* »*Concertino* für zwei Klaviere« zum erstenmal, ein äußerst markantes Stück, das melodische Linearität mit phantastisch-gespenstischen Färbungen und interessanten Klangideen verbindet; die Komposition ist bald darauf in gleich glänzender Weise von *A. Schnabel* und *G. Szell* interpretiert worden. Auch *L. Vycpaleks* Solosonate für Bratsche allein (*K. Kalliwoda* spielte sie überlegen) wurde hier gehört. Diese Sonate ist ebenfalls zur wertvollsten Literatur der heurigen Saison zu zählen. Der Komponist ist ein ungemein seriöser Erfinder und ein Gestalter von nicht alltäglichen Qualitäten, davon konnte man sich an einem Abend überzeugen, der anläßlich seines fünfzigsten Geburtstages stattfand. Ganz Besonderes wurde im tschechischen »*Verein für moderne Musik*« geleistet. Ein *Alban Berg-Abend* stellte unter *O. Jeremias* das Kammerkonzert zur Diskussion. *W. Holzknecht* spielte nebst der Klaviersonate *A. Hábas* Phantasie-Toccata, eine scharf umrissene geistvolle und sogar musikantische Halbtonkomposition; hier wurden noch Streichquartette von *E. Hlobil* und *E. Axman* durch das *Prager Zika-Quartett,* Streichquartette von *K. Reiner* und *D. Colic* vom *Ondricekquartett* und eine anschauliche Klaviersuite *A. Albrechts* von *V. Polivka* geboten. In einem »*Auftakt*«-*Konzert* bliesen Mitglieder des brillanten *Prager Bläserquintetts* Werke von *A. Reicha, J. Quantz* und ein Duo von *F. Poulenc.* Ein Satz aus einem Streichquartett von *Friederike Schwarz* (von der Komponistin, *M. Höhnel* und *V. Cerny* gespielt) brachte starke Anregungen. In den gediegenen »*Geistlichen Abendmusiken*« *Hans Jacob Hallers* spielte *Kurt Freitag* eine neue Orgelsuite von *Fidelio Finke:* ein bizarres Präludium leitet zu Sätzen über, die von der außerordentlichen architektonischen Kunst Finkes neuerlich Zeugnis ablegen.

Erwähnt man noch das Konzert der ambitionierten tschechischen »*Prager Kammergesangsvereinigung*«, in der *B. Spidra Perotinus* Organum quadruplum »Sederunt principes« und Werke von *J. Trajan-Turnovsky, P. Hofhaimer* u. a. dirigierte, die Darstellung eines sehr begabten, noch gärenden Streichquartetts von *W. Fortner* durch das *Prager Zika-Quartett* und das letzte Auftreten des »*Prager Trios*« im Rahmen des Deutschen *Kammermusikvereins,* nennt man noch das *Mährische Quartett,* das eine gute Arbeit von *J. Kvapil* vorführte, einen wichtigen Abend, der Kompositionen *B. Martinus* gewidmet war, so ist man beim internationalen Virtuosentum angelangt, das in allen Großstädten in identischer Weise wirkt. Einige heimische Künstler tschechischer und deutscher Herkunft wenigstens dem Namen nach: *R. Firkusny, Fr. Pollak, A. Pecirka* und die Komponistinnen *Julie Reisser, Edith Kraus* und *Elisabeth Reissig.* Das *Böhmische Streichquartett* hat sein vierzigjähriges Jubiläum begangen. Die beiden Musikhochschulen arbeiteten intensiv, die

Deutsche Musikakademie trat mit einem Abend moderner und klassischer Kantaten hervor, das *Tschechische Staatskonservatorium* mit zwei Haydnkonzerten. *Erich Steinhard*

REVAL: Das nennenswerteste Ereignis der ersten Jahreshälfte war ein von der »Estonia« veranstaltetes Festkonzert einheimischer Uraufführungen. Vielversprechend wirkten Bruchstücke aus einer neuen Oper »Kaupo« von *Adolf Wedro* mit ihrem kraftstrotzenden Klangschwelgen und der zündend gesanglichen Stimmenbehandlung. Dankenswert ist, daß die »Estonia« sich immer mehr bestrebt zeigt, zu ihren Sinfoniekonzerten auswärtige Gastdirigenten heranzuziehen, die manches Anregende bieten, wie etwa *Matteusz Glinski* mit einem Abend jüngerer polnischer Werke. An Solisten hörte man wieder gern *Arrau* und *Marteau*. Einen nachhaltigen Eindruck hinterließen die historischen Darbietungen des Königsberger *Collegium musicum* unter Leitung *Müller-Blattaus*.
Elmar Arro

ROM: Zur Goethefeier hat das Augusteo beitragen wollen mit Musik, die sich an Werken von Goethe »inspiriert« hat. Es wäre da Gelegenheit gewesen, manches deutsche Werk zu benutzen, das den Italienern ganz unbekannt ist, wie z. B. etwas aus dem Faust von Spohr oder der Faustmusik von Lassen. Man hat sichs aber bequem gemacht und nur genommen, was schon einstudiert war: also die Egmont-Ouvertüre von Beethoven, die Klage aus dem Mefistofele von Boito, den Dr. Faust von Busoni und den Zauberlehrling von Dukas. Berlioz war weggeblieben. Befremdend ist, daß man nicht auf den Gedanken kam, wenigstens vertonte Goethesche Lieder und Balladen singen zu lassen. Man hätte dafür die beste Gelegenheit gehabt: Lotte Lehmann war gerade in Rom und hat mit einem eigenen Liederabend wahre Triumphe gefeiert.
Maximilian Claar

STETTIN ist von der Wirtschaftsmisere besonders hart betroffen. Trotzdem hält die Stadt ihr Theater, wenn auch seit zwei Spielzeiten mit Einschränkungen. Nimmt man die Sprödigkeit des Publikums hinzu, das sich allem Neuen hartnäckig verschließt, so kann man sich einen Begriff davon machen, auf welch einem Posten Intendant Meißner kämpft. Die Spielplangestaltung ist durch den Orchesterabbau eingeengt. Immerhin wird hin und wieder durch Verstärkungen ein Hinausgehen über das, was etwa zwischen Mozart und Nicolai liegt, ermöglicht. So kamen *Puccinis* »Manon Lescaut« unter der befeuernden Leitung des aufstrebenden *Willy Hahn* und die »*Königskinder*« unter *Gustav Großmanns* bewährt-solider Stabführung heraus; der schön singende Spielmann Josef Herrmanns sowie die poesievolle Gänsemagd der Irmgard Morgan machten diese Aufführung zu einer der schönsten der Spielzeit. »*Aida*« mit Torsten Ralf und Lotte Wollbrandt hätte *das* Erlebnis werden können, wenn die Inszenierung durch Bruno Heyn nicht so verdifremd gewesen wäre. Dieser sonst sicher gestaltende Regisseur hat im übrigen in zwei Spielzeiten in der schauspielerischen Erziehung des Chors und der Solisten Erstaunliches geleistet. Anläßlich einer Klassiker-Festwoche gab es eine »*Meistersinger*«-Aufführung, bei der nicht gespart wurde und die den verdienten Erfolg errang. Die lebensvolle Regie Meißners sowie *Josef Herrmanns* überragender Sachs, nicht zuletzt die Tiefe der Auffassung in Gustav Großmanns Partitur-Wiedergabe waren die bemerkenswertesten Faktoren dieser Aufführung. Sonst wurden noch »Fidelio«, »Carmen«, »Don Giovanni«, »Freischütz« und zwei Lortzing-Opern erneuert. *Joachim Dibbern*

TÜBINGEN: Zu Beginn des verflossenen Winters sang die »*Leipziger Kantorei*« (*Kurt Thomas*) in der Stiftskirche. Zur Aufführung gelangten u. a. Werke von Joh. Walter, Schütz, Kurt Thomas, dazu Orgelwerke von Bach und Karl Hasse. Die Weihnachtsmusik des musikwissenschaftlichen Seminars, unter Leitung des Institutsvorstands Karl Hasse, brachte Aufführungen von Werken aus dem Repertoire der *Württembergischen Hofkapellen im 16. Jahrhundert*, darunter erstmalig Weihnachtskompositionen der württembergischen Meister Sigmund Hemmel, Balduin Hoyoul und des Südfranzosen Bartholomeus Beaulaigne, unter weitgehender Berücksichtigung des neuesten Standes der Forschung über die Aufführungspraxis der Musik im 16. Jahrhundert mit starker instrumentaler Durchsetzung (Orgel, Posaunen, Trompete, Flöten, Violen, Celli) des vokalen Klangkörpers. Umrahmt wurden diese Werke von Peter Altenburgs drei Weihnachts-Intraden und Schiassis Weihnachts-Sinfonie für Streichorchester. In der zweiten Hälfte des Semesters galt die Arbeit des akademischen Streichorchesters, des Kammerchors und des akade-

mischen Musikvereins der *Matthäus-Passion* von Bach, die unter Leitung von *Karl Hasse* und unter Mitwirkung des Reutlinger Jugendrings, von Mitgliedern der Tübinger Bataillons-Kapelle und anderen Instrumentalisten, sowie namhaften Solisten in der Stiftskirche stattfand. Aus Anlaß der Reichsgründungsfeier dirigierte *Hasse*, nachdem in der akademischen Feier selbst Stücke von Wagner und Beethoven, sowie ein Orgelstück des Dirigenten erklungen war, im neuen Festsaal der Universität ein Sinfonie-Konzert des Philharmonischen Orchesters Stuttgart mit der dritten Leonoren-Ouvertüre, Schumanns Klavierkonzert (Solistin *Paula Stebel*) und Brahms' zweiter Sinfonie. Die Veranstaltungen beschloß ein Klavierabend von *Wilhelm Kempff* mit Werken von Bach, Beethoven, Mozart und Reger.

N.

STRASSBURG: Die diesjährige Konzertsaison war zum größeren Teil von recht konservativem Geist beseelt. Das Bestreben, auch die modernen Komponisten zu Worte kommen zu lassen, wurde durch das Bemühen, im Sinne des Publikums gefällige und schöne Programme zu bieten, verdrängt. Rühmliche Ausnahmen machten der Leiter der Volkskonzerte, *E. G. Münch*, und der Direktor des Konservatoriums, *Fritz Münch*, während *Paul Bastide* mit einer Reihe von zerfahrenen, wenig sinnreich aufgebauten Programmen aufwartete. Da hörte man zum Beispiel an einem Abend nach einer grob heruntergespielten Sinfonie von *Haydn* und einem Klavierkonzert von *Beethoven* lauter Bruchstücke aus Wagner-Opern. Den besten Eindruck machte noch das letzte Konzert, das Beethovens Musik zum »*Egmont*«, *Schuberts* »Erlkönig« und *Franz Liszts* Faust-Sinfonie vermittelte. Man hätte freilich auch hier dem Dirigenten mehr Klarheit und Sicherheit in der Ausdeutung der Partituren gewünscht. Sehr erfreulich wirkten die beiden von Fritz Münch geleiteten Sinfoniekonzerte, deren erstes neben einer vortrefflichen Wiedergabe von Schuberts siebenter Sinfonie die *Uraufführung* von *Nikolas Nabakoffs* Oratorium »*Ode*« brachte. Über die Musik, die dieser junge russische Komponist zu der Ode des 1765 verstorbenen Comonosoff schrieb, wird das endgültige Urteil erst später gefällt werden: sicher ist, daß auch der blasierteste Zuhörer vom inneren Wert dieser Komposition überzeugt wurde, die ein nach durchaus nur musikalischen Gesetzen geordnetes Gebilde darstellt. Die Chöre leben in einer freien harmonischen Polyphonie, die Solostimmen sind sangbar geschrieben, das Orchester ist mit möglichster Einfachheit behandelt. Im zweiten Konzert hörte man eine erste öffentliche Wiederholung der hier im vorigen Jahre uraufgeführten Kantate »Orpheus' Tod« von *Berlioz*, *Francks* »Wilden Jäger« und eine ungemein verinnerlichte Interpretation von *Brahms'* vierter Sinfonie. — Den musikhistorisch interessantesten Abend gab E. G. Münch mit seinem zweiten Volkskonzert. Seltenheiten wie *Pezels* für Trompeten und Posaunen geschriebene Turmmusik, *Vivaldis* von Bach bearbeitetes Konzert für vier Klaviere und Streichorchester, oder *Bachs* Konzert in d-moll für drei Klaviere und Orchester erfuhren eine liebevolle und exakte Wiedergabe. — Künstlerisch wesentliche Ereignisse waren die beiden Gastspiele, die der westschweizerische Dirigent *Ansermet* gab. Der schlanke, feinnervige Mann hatte das hiesige Orchester in kurzer Zeit zu einem mit ungeahnter Feinheit spielenden Klangkörper umgewandelt. Seine Programme zeugten für die Weitherzigkeit und Aufnahmefähigkeit seiner musikalischen Intelligenz. — Das imponierendste Gastspiel dieser Saison vermittelte das »*Orchestre Symphonique de Paris*«, daß unter der suggestiven Leitung seines glänzend begabten Dirigenten *Monteux* Kompositionen von *Dukas*, *Debussy*, *Berlioz* und *Franck* mit feinem Einfühlungsvermögen interpretierte. — Als kirchenmusikalische Ereignisse von Bedeutung sind vor allem die zwei vom *Wilhelmer Chor* veranstalteten Konzerte zu erwähnen. Einen machtvollen Eindruck hinterließ die mit Leidenschaft und Hingebung vorbereitete Aufführung von *Honeggers* »*König David*«, der eine empfindungsvolle Interpretation von Bachs herrlicher Kantate »Ich will den Kreuzstab gerne tragen« voranging. Als Karfreitagsgabe hörte man die *Johannis-Passion* von Bach. Schließlich sei noch an die vom »*Chor der Reformierten Kirche*« veranlaßte *Haydn-Feier* erinnert, die unter *Karl Müllers* etwas pedantischer Leitung eine recht gute Aufführung der »*Jahreszeiten*« vermittelte.

v. d. Broecke

WEINHEIM: *Hugo Herrmann*, eine der stärksten Potenzen unter den »Jungen« — die freilich nun auch schon zu den Gereiften gehören —, geht in seinem Oratorium »*Jesus und seine Jünger*« neue Wege. Schon rein textlich. Er hätte es dem Vorwurf nach auch »Das Leben Jesu« nennen können und es wäre etwas wie ein modernes Gegenstück zum Lisztschen

»Christus« entstanden. Denn auch hier zieht das Leben Jesu vorbei. Dieses Leben spiegelt sich in den Augen, in den Herzen der Jünger. Soll sich heute noch spiegeln in unseren Augen. Denn auch wir sollen Jünger Jesu sein. So identifiziert sich Vergangenheit und Gegenwart. So wird aus dem Oratorium Gebet. Die Jünger treten nicht auf in diesem Oratorium von Jesus und seinen Jüngern. Was sie denken, fürchten, ahnen, fühlen, tanzen, beten, singt der Chor.

Traditionsgemäß liegt die Schilderung der *Handlung* im Mund des Evangelisten. In Rezitativen. Aber dieses Rezitativ ist nicht das Secco der neapolitanischen Oper, es ist nicht das Bachsche. Es ist vielmehr — wie denn Herrmann überhaupt auf die Anfangszeit des Oratoriums zurückgeht — ein Arioso, das neben dem Sprachakzent auch sehr stark (nicht nur gelegentlich wie bei Bach) den Sinn der Worte ausschöpft, fast lyrisch verbrämt. Auch in der Begleitung beschränkt sich Herrmann nicht auf bloße Akkordstützung, er geht bis zur stilisierten Schilderung der Vorgänge, und auch polyphonen Bindungen geht er nicht aus dem Weg. Interessant die Verwendung des Cembalo, die zugleich altertümelnd und neuschöpferisch ist.

Auch das Orchester wird beteiligt. Ohne daß es eigentlich malt, gibt es doch die Stimmung einzelner Handlungen wieder. Es ist das alte Ritornell des 17. Jahrhunderts, das hier wieder auflebt. Von Praetorius wissen wir ja, daß solche instrumentale Einschübe auch in der Kirche gebräuchlich waren. Herrmann behandelt sein Orchester in sehr geschickter, die mannigfachen Gehalte wohl berücksichtigender Weise. Er stellt etwa neben die farbig-impressionistische »Hochzeitsmusik« die in harten, »organalen« Fortschreitungen gehaltene »Grabmusik«, gegen die vollgriffige »Festmusik« die »Wanderung durch die Wüste« von fast Hindemithscher Abstraktion.

In die *Betrachtung*, die Nutzanwendung, teilen sich der Engel und der Chor. In den Chorpartien liegt der künstlerische Schwerpunkt des Werks. Der Chor war von jeher Herrmanns stärkstes Schaffensgebiet, und hier zieht er das Fazit auf eine beglückende Weise.

Man kann zwei verschiedene Formen dieser Chorbehandlung feststellen. Auf der einen Seite die mehr flächig gehaltene, das Harmonische am Rand berührende, eigentümlich gleitende. Auf der anderen Seite das starke Relief der kontrapunktischen Chöre, in den sich Herrmann als ein wirklicher Meister erweist.

Die Uraufführung ist *Alphons Meissenberg* zu danken, der mit seinem kleinen, aber prachtvoll gebildeten *Cäcilienverein* schon manches moderne Werk aus der Taufe gehoben hat. Der Chor bewährte sich auch hier wieder auf das beste. Das Mannheimer Philharmonische Orchester und Mannheimer Solisten halfen mit zum Gelingen des Werkes. *Karl Laux*

WIEN: Was sich durch zwei Wochen an musikalischen Veranstaltungen in den Rahmen der offiziellen *Haydn-Feier* drängte, war sicherlich allseits von schönster Bereitwilligkeit erfüllt, den unsterblichen Namen pietätvoll zu ehren; indessen, wenn man von den lokal gebundenen Festlichkeiten absieht — in Rohrau, in Eisenstadt oder an den Wiener Haydn-Gedenkstätten —, denen schon Milieu und historische Kulisse ein gewisses Stimmungselement verleihen, so kamen nicht eben viel fruchtbare oder originelle Festgedanken zum Vorschein. Die großen Konzerte begnügten sich mit einer solennen Wiederholung des Allerpopulärsten ausHaydns Werk, und der naheliegende Versuch, die Zeit des jungen Haydn, des werdenden Genies, aus seinen eigenen Kompositionen und aus denen seiner Zeitgenossen lebendig zu machen, wurde überhaupt nicht unternommen. Ja, die Philharmoniker gingen mit ihrer Abneigung vor einem historisch-stilvoll orientierten Konzert so weit, daß sie mit der zweiten Programmhälfte ihres Haydn-Konzerts — die erste enthielt eine der meistgespielten Londoner Sinfonien, ein Cellokonzert, das allerdings kein Geringerer als *Casals* interpretierte, und das Bläserzwischenspiel aus den »Sieben Worten« — zu Beethovens Zweiter Sinfonie ihre Zuflucht nahmen . . . Von innerer Festlichkeit getragen war die schöne Aufführung der »Jahreszeiten« durch *Bruno Walter* mit einem erlesenen Solistentrio — *Böhm-Linhard, Patzak* und *Manowarda* —, würdig verlief ferner die Aufführung der »Schöpfung« unter *Hegers* Leitung mit *Ria Ginster, Patzak* und *Weber* als Solisten. — *Hedda Kux*, eine kluge, feinfühlige Interpretin mit einer anmutigen und wohlgepflegten Liederstimme, sang neue Lieder von *Krenek*. »Durch die Nacht«, ein Zyklus aus »Worte in Versen« von Karl Kraus zeigt den Komponisten des Jonny einem Mischstil zustreben, der sich aus impressionistischen und konstruktiven Elementen zusammensetzt. So kompliziert und eigenwillig die Faktur auch erscheint, ein echter Liederton schlägt vernehmlich durch, vollends,

wenn sich das Satzgefüge mehr und mehr im Sinn von Form und Liedmäßigkeit entwickelt. Ein Ziel dieser Entwicklung ist etwa mit dem fünften Stück erreicht, wenn zur dissonanzigen und harmonisch irrationalen Führung des Klavierparts die Singstimme eine klare, viertaktig periodisierte Liedweise intoniert. — Eine neue Klaviersonate von *E. W. Korngold* war im Konzert *Paul Weingartens*, des ausgezeichneten Pianisten und vornehmen Künstlers, zu hören. Diese Sonate ist ein echtes Kind unserer Zeit: sie träumt weder dem Gestern nach, noch will sie das vorwegnehmen, was vielleicht morgen sein wird; sie denkt an das Heute und gibt dem Augenblick, was er braucht: gute, saft- und kraftvolle Musik, die auch schon darum modern und aktuell ist, weil sich in ihr der Positivismus, die leidenschaftliche Aktivität und die lustvolle Hast der Gegenwart getreulich spiegeln. — Ein *Frauen-Kammerchor* unter der Leitung von *Ernst Kanitz* machte mit entzückenden Chornovitäten bekannt. Die »Hymnen« von *Ludwig Weber* klingen ebenso volkstümlich wie modern; die melodische Substanz, die sparsame Faktur, die stilistische Haltung: ein bestens ausgewogener und überzeugender Zusammenklang. Von ähnlich schlagkräftiger Wirkung, die noch verstärkt wird durch Humor und Drastik, sind die vier russischen Bauernlieder — »Unertschale« — von Strawinskij; ein unvergleichlicher Unterhaltungsstoff für die singenden Damen, den verdienten Dirigenten und das dankbare Auditorium.

Heinrich Kralik

ZÜRICH: Als denkwürdige Aufführungen innerhalb der von *Andreae* geleiteten Sinfoniekonzerte sind die Erstaufführung der zu den stärksten Schöpfungen *Strawinskijs* zu zählenden »Psalmensinfonie« unter der Mitwirkung des Häusermannschen Chores sowie eine *Haydn*-Feier herauszuheben, an der Wanda Landowska das Cembalo-Konzert in D-dur interpretierte, und die mit der originellen Ouvertüre zur »Isola disabitata« bekannt machte. Mit je einer Sinfonie war Haydn zudem auch in der fünf Abende umfassenden Reihe der populären Sinfoniekonzerte vertreten, die im übrigen einen Querschnitt durch die europäische Musik zu geben versuchten. Je ein Abend war französischer, italienischer, schweizerischer, englischer und deutscher Musik gewidmet, wobei als Interpreten Gastdirigenten herangezogen wurden. So erschienen nacheinander Pierre Monteux (der besonders mit Debussy brillierte), Vittorio Gui, Volkmar Andreae, Henry Wood und Hermann Abendroth (3. Brandenburgisches Konzert und 5. Bruckners). — Kammermusik in gepflegtester Form vermittelten das Busch-Quartett und das neugegründete Lang-Trio, während an einem der regulären Abende des Züricher Streichquartetts Willem de Boer und Walter Frey eine neue Violinsonate (in E) von *Othmar Schoeck* aus der Taufe hoben. — Das Kammerorchester unter *A. Schaichets* Leitung widmete einen Abend älterer Musik und ließ als Extrakonzert einen modernen Russenabend folgen: Mjaskowskijs Sinfonietta, zwei Streicherstücke von Schostakowitsch und ein Concertino von Tscherepnin sind als Gewinn zu buchen. — Ein Gesangszyklus »Madlee« für Bariton, Kammerchor und Kammerorchester von Ernst Kunz gab Anlaß zu heftigen Meinungskämpfen, in denen der Schreibende dem ehrlich empfundenen, aber nicht zur klaren Gestaltung des Vorwurfs gelangenden Werk gegenüber in ablehnendem Sinne glaubt Stellung beziehen zu müssen. — An Choraufführungen sind die vom Gemischten Chor unter Andreaes Leitung veranstaltete der »Missa solemnis« von Beethoven, die »Jahreszeiten«-Aufführung der »Harmonie« (Lavater) und ein weltlicher Bach-Kantatenabend des Reinhartchores erwähnenswert. Als ein musikalisches Ereignis köstlichster Art haftet ein Abend der sechs »English Singers«, die altenglische Madrigalkunst des elisabethianischen Zeitalters in meisterlicher Weise zu neuem Leben erweckten. — An Solistenabenden verdienen besonders diejenigen der Pianisten Rosenthal, Serkin, Arrau, der Schweizer Baumgartner und Speiser sowie der Geiger Huberman und Heifetz Erwähnung.

Willi Schuh

* K R I T I K *

BÜCHER

PETER RAABE: *Franz Liszt.* Erstes Buch: Liszts Leben. Zweites Buch: Liszts Schaffen. Verlag: I. G. Cottasche Buchh. Nachf., Stuttgart.

»Wenn man Liszts Bedeutung ganz ermessen will, muß man ihn nicht nur als Musiker werten, sondern als kulturgeschichtliche Persönlichkeit«. An diese These hat sich der Verfasser bei seiner jahrzehntelangen Forschungsarbeit selbst gehalten. Das sichert diesem ersten umfassenden Versuch, Liszt in den kulturhistorischen Prozeß einzugliedern, bleibenden Wert. Durchweg auf der Höhe der historischen Methode unserer Zeit, vereinigt das Buch alle wissenschaftlich brauchbaren Ergebnisse der bisherigen Forschung mit den Früchten eigener minutiöser Quellenarbeit des Verfassers zu einem aufschlußreichen kritischen Gesamtbild.

Man muß sich die gar nicht hoch genug einzuschätzende Schwierigkeit der Aufgabe erst voll vergegenwärtigen, um Raabes Leistung wirklich zu würdigen, allerdings auch, um sich der Grenzen bewußt zu werden, in denen sie hier eine Lösung fand. Wer fände den Zugang zu Liszts die äußersten Widersprüche umspannenden, uns scheinbar so fernen Welt? Wer kann sagen, daß er einen Hauch Lisztscher Geistigkeit verspürt habe? Die Häufigkeit der Aufführungen Lisztscher Werke kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß diesen Fragen negative Antworten zugeordnet sind, ja die Wiedergabe der Werke bekräftigt diese Behauptung zumeist. Wird Raabes Buch hier Wandel schaffen? Das hieße Unmögliches erwarten. Es wird aber dazu beitragen, das gemeinhin völlig äußerliche und verständnislose Urteil über den »Poseur-Virtuosen« zu berichtigen.

Vielleicht gerade durch seine für eine Biographie ganz ungewohnt kritische Haltung, die sich soweit von aller Vergötterung und Schönfärberei fernhält, daß man zu der Meinung versucht ist, der Verfasser habe, um das ihm Wertvollste zu retten, allzuviel preisgegeben. Denn hie und da liest sich das Buch wie eine der aus der historischen Literatur wohlbekannten »Rettungen« — so sehr hat der Biograph Verteidigungsstellung bezogen. In dem Bestreben, das Gesamtbild von dem Vorurteil zu befreien, das dem Nur-Virtuosen, dem Nichts-als-Virtuosen anhaftet, geht Raabe fast zu weit, beinahe bis zu einer Verleugnung des aus der Dämonie pianistischer Virtuosität Geschaffenen. Ja bis zur Erledigung wesentlicher Teile des Klavierwerks in einer großen Makulaturtruhe mit der nicht eben glücklich gewählten Aufschrift: »Spielmannsmusik«. Ausgezeichnet und tief empfunden, was Raabe über die h-moll-Sonate oder etwa über »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« sagt. Drastisch und überzeugend auch die Abrechnung mit Schumann, Hanslick und den Gleichgesinnten. Sehr anschaulich die Auswahl der Beispiele, die Liszts klavieristische Technik in großen Zügen andeuten sollen. Mußte das aber damit erkauft werden, daß — ich greife ein Beispiel heraus — den Harmonies poétiques et religieuses Zwitterhaftigkeit vorgeworfen und dauernder Wert abgesprochen wird? Daß die Rhapsodien im Text fast völlig übergangen werden? Heine hat Liszts Spiel als »melodische Agonie der Erscheinungswelt« empfunden, Busoni ist nicht müde geworden, zu zeigen, wie Liszts Technik »die Helferin der Idee« ist, gerade auch bei der »Spielmannsmusik«. Hier ist im Gesamtgefüge von Raabes Auffassung eine für den Lisztianer schmerzliche Stelle; denn es geht um ein Klavierwerk, das — ich zitiere Busoni — »von Palestrina bis Parsifal alle Akzente, Nationen und Epochen des musikalischen Ausdrucks in seine Kreise zog«.

Ich habe den nicht auf den ersten Blick sichtbaren Schatten, der auf diese Seite der Raabeschen Darstellung fällt, hervorgehoben, gerade weil die vielen Vorzüge seines Buches unmittelbar in die Augen fallen. Diese ungemein sachliche Biographie behandelt in beiden Bänden die produktive Persönlichkeit in ihren gesamtkulturellen Bindungen. Ereignisse des Lebens werden nicht um ihrer selbst willen herangezogen, sondern fast immer zur Erklärung und Untermauerung des Schaffens. Alles Überflüssige, Episodenhafte wird beiseite gelassen, und die schlichte Vornehmheit der Gesinnung, in der dieses Buch geschrieben ist, vermeidet alle Enthüllungen nebensächlicher Erotika — bei diesem Stoff mit besonderer Dankbarkeit zu begrüßen! Dafür wird die für die Erkenntnis Lisztschen Schaffens so wichtige Bindung an die Fürstin Wittgenstein, auch durch die Wiedergabe bisher unveröffentlichter Briefe, einer vertieften Beurteilung erschlossen. Das ganze Buch beruht auf einer mit ungewöhnlicher Akribie vorgenommenen Durchforschung der Quellen, und in wissenschaftlichem Verantwortungsbe-

wußtsein wird nichts ungeprüft und ohne Beleg übernommen oder behauptet. Dabei ist die Vereinigung wissenschaftlicher Fundierung mit einer anregenden, auch dem Laien verständlichen und konzisen Darstellung gelungen.
Mit seinen wichtigen Beigaben: einem auch die allgemein historische Seite erfassenden Quellennachweis, einem Verzeichnis der von Liszt während seiner Virtuosenzeit gespielten Werke und einem mit peinlichster Sorgfalt bearbeiteten Verzeichnis aller Werke Liszts, an dem der Sohn des Verfassers, Felix Raabe, Anteil hat, ist das Buch die exakte Grundlage aller künftigen Liszt-Forschungen. Damit ist aber zu wenig gesagt. Nicht nur durch eine Zeittafel, in der Liszts Lebens- und Schaffensdaten zu den Ereignissen der Zeitgeschichte (auch der politischen) in Parallele gestellt werden, sondern durch die gesamte Darstellung wird unsere Kenntnis des 19. Jahrhunderts erweitert, und manche falschen Vorstellungen von der Musikorganisation der Zeit werden berichtigt. So z. B. durch die aktenmäßige Feststellung, daß es Liszt in seiner ganzen Weimarer Zeit nie auf eine Orchesterstärke von mehr als 40 Musikern gebracht hat. Mit besonderer Freude vermerke ich schließlich als Beweis übernationaler wissenschaftlicher Solidarität, daß das Lehrerkollegium der Juilliard Graduate School in New York die Herausgabe des Werkes finanziell ermöglichen half. *Franz W. Beidler*

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. Herausgegeben von *Ernst Bücken*. Akad. Verlags-Ges. Athenaion, Wildpark-Potsdam.
Seit ich das weiträumige und schön illustrierte Werk hier zuletzt anzeigte, sind wieder einige stattliche Unterabteilungen zum Abschluß gelangt. Der Hamburger Privatdozent *W. Heinitz* bietet in fünf Lieferungen eine »Instrumentenkunde« — freilich eine im historischen wie im ästhetischen Bereich (Violine, Orgel) und in der ungleichen Literaturauswahl nicht gerade imponierende Leistung. — Sehr stattlich ist dagegen Prof. *Bückens* »Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne« (zehn Hefte) geraten, die bei Beethoven beginnt und bei Bruckner schließt, um noch eine Reihe außerdeutscher Nationalentwicklungen knapp zu schildern. Der Großteil des Bandes gehört also der deutschen Romantik, und hier ist, wie Stichproben (Beethoven, Weber) lehren, immer wieder beste Originalarbeit geleistet worden, die in die Personalstilprobleme recht tief eindringt und die Geistesgeschichte ebenso wie die musikantischen Formalien in gelungenem Ausgleich berücksichtigt. Bücken beweist zumal große Kenntnis der Musikliteratur aller Kleinmeister. Aber auch hier ist zu monieren, daß unter »Literaturangaben« bloß ein paar zufällige Bücherzitate stehn, statt daß dem Leser systematisch die wichtigsten Untersuchungen und — Denkmälerausgaben genannt werden; daß z. B. eine große Weberausgabe der Deutschen Akademie erscheint, die Bücken auch mehrfach benutzt hat, tritt nirgends in Erscheinung. — Wichtig ist die Ergänzungsreihe »Aufführungspraxis der Musik« (bisher sechs Hefte), für die Rob. Haas in Wien zeichnet. Imponierende Belesenheit und gute Disponiergabe treffen hier mit vorsichtiger Urteilsfällung gegenüber den oft schwankenden Tatbeständen zusammen, so daß ich diese Darstellung bei weitem allen andern neueren Behandlungen desselben Themas vorziehe. Bedeutsam sind hier vor allem die Notenbeispiele für die solistische Gesangsauszierung des Palestrina- und Lassusstils. Zwei anerkennenswerte kleinere Appendices: *R. Lachmann*, der die Musik der Exoten allzu knapp — und *P. Panoff*, der die altslawische Musik etwas zu breit behandelt, zumal da er fast nur auf Bulgaren und Russen eingeht, beide Autoren aber anscheinend mit bester Kenntnis des Materials. Neue Ergänzungsreihen: *evangelische* Kirchenmusik, bearbeitet von *Friedr. Blume*, der stofflich vieles zu bringen hat, was in den andern Bänden tatsächlich fehlt, und dies mit großem Wissen darstellt — sowie *katholische* Kirchenmusik, bearbeitet von dem ebenso ausgezeichneten Kenner *Otto Ursprung*, der sich nun aber doch notgedrungen schon vielfach mit Haas und Besseler überschneidet, wiewohl er als überaus reger Kopf immer noch »neuen« Stoff herausfindet. Da sind wir an einer zentralen Crux dieses Unternehmens: Herausgeber und Verlag scheinen unerschöpflich im Erdenken immer neuer Themen (jetzt kommen schon wieder Hefte von Bücken, »Geist und Form im musikalischen Kunstwerk«, und bereits beginnen Lieferungen von Bückens »Handbuch der Musikerziehung«) — man möchte mit manchem seufzenden Subskribenten rufen: »Genug, ich habe alles!« Die Durchführung scheint allgemach reif, sich zur Coda zu sammeln; diese verspricht allerdings hochwertvoll zu werden, soweit zwei Hefte schon einen Überblick gestatten: ich meine *H. Besselers* »Musik des Mittelalters und der Renaissance«, die mit einem fesselnden Über-

blick über das moderne Wiedererwachen der Alten Musik einsetzt, um dann in neuartiger Zusammenfassung die Musik der spätrömischen Welt erstmals zu zeichnen und den gregorianischen Kirchengesang in historische Schichten aufzulösen. Der Heidelberger Gelehrte schießt bedächtig, aber jeder Schuß sitzt — Friedr. Ludwigsche Schule und Zucht.

H. J. Moser

WILHELM MALER: *Beiträge zur Harmonielehre.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Das heute noch zum Teil bestehende Mißverhältnis von Musikpraxis und Musiktheorie macht Malers »Harmonielehre« besonders begrüßenswert. Verfassers Ansicht vom bedingungslosen Abhängigkeitsverhältnis wissenschaftlich begründeter Theorie und unmittelbarer Werkbetrachtung kommt schon in der Anordnung der drei Bände zum Ausdruck: Im ersten Bande gibt er der Harmonielehre die historische Sinnbedeutung und hebt somit in bemerkenswerter Klarheit und Kürze das für den Praktiker wie für den Theoretiker gleich wichtige Gebiet über den bisherigen Prüfungszweck des »vierstimmigen Übungssatzes« heraus; im zweiten Band hat der an der Kölner Musikhochschule und an der Bonner Universität wirkende Lehrer die Erfahrung einer intensiven Unterrichtszeit in ausgewählten Beispielen niedergelegt, Beispiele, die dem Praktiker die Entwicklung einer Musikepoche unter dem Gesichtspunkt der Bildung kadenzierender Klanggestalten exakt vorführen, Beispiele, die aber auch dem Musikwissenschaftler in ihrer originellen Zusammenstellung nach der materialen Seite hin wesentliche Anregungen bieten können. Der als Übungsheft beigegebene dritte Band verfolgt als solcher spezielleren Zweck.

Im einleitenden Kapitel des ersten Bandes »Über die Wandlung des Musikempfindens« ist die an sich heuristische, weil zu enge und selbständige Verbindung von Pentatonik und Gregorianik methodisch begründet; in der Gregorianik spielt aber (nach Gerbert scriptores!) die Finalis eine mindestens ebenso wichtige Rolle wie der Reperkussionston, und die Behauptung, daß sich das Distanzgefühl von großen zu kleinen Tonabständen genetisch differenziert, müßte Verfasser gegenüber psychologischen Feststellungen Sterns, Werners u. a. noch belegen.

Maler will keine »Lehre von den Zusammenklängen und ihrer Verbindungsfähigkeit« im Sinne einer Kompositionslehre geben, sondern »die Basis der historisch abgrenzbaren Durmolltonalität: d. h. die durch Tonika und quintverwandte Dominanten bedingte harmonische Kadenz und die Möglichkeit des Kadenzvorgangs vor allem im Hinblick auf die Analyse« klarlegen. Er setzt sich damit in einen höchst begrüßenswerten Gegensatz zu mancherlei stilwidrigen Versuchen, nach denen der Schüler im vierstimmigen strengen, d. h. tonalen Satz unter Vorlage kirchentonaler wie überhaupt »nichtkadenzierender« Melodien üben soll, um so zum modernen Klangbewußtsein bestimmt zu werden. Malers Werk verdient daher in jeder Beziehung Anerkennung.

Kurt Herbst

HERBERT BIEHLE: *Die Stimmkunst.* Zweiter Band: Ästhetische Grundlagen. Verlag: Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Der vorliegende zweite Band bringt die Ergänzung und Vervollständigung der Ausführungen des ersten vor zirka Jahresfrist erschienenen, und zwar nach der ästhetischen Seite hin. In einem einleitenden kurzen Vorwort betont der Verfasser, daß ihn die wirtschaftlichen Schwierigkeiten der gegenwärtigen allgemeinen Lage zwangen, sich im Umfange die größten Einschränkungen aufzuerlegen und die gesamte Darstellung in gedrängtester Knappheit zu fassen. In der Tat ist dies dem vorliegenden Bande deutlich anzumerken und gibt ihm gelegentlich einen stark aphoristischen und kollektaneenhaften Charakter. Um so mehr ist aber anzuerkennen, daß der Autor trotz dieser erschwerten Produktionsbedingungen es verstanden hat, alle wesentlichen und wichtigsten Hauptpunkte seiner Argumentation plastisch und scharf umrissen herauszuarbeiten und das, worauf es ankommt, hell ins Licht zu rücken. Die Disposition des ganzen Gedankenganges ist klar und übersichtlich, die Sichtung des überreichen Materials eine strenge und gediegene. Wenn der Autor im ersten seiner vier Kapitel einen allgemeinen geschichtlichen Überblick über die allgemeinen Gesangsprinzipien und ihre Handhabung in den verschiedenen Perioden der abendländischen Musikausübung vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart bietet, so reiht sich hieran im zweiten Kapitel eine Darstellung der stimmtechnischen Probleme, des Klangideals und der allgemein-ästhetischen Forderungen sowie der einzelnen Stimmgattungen. Ganz besonders wertvoll, namentlich im Hinblick auf den praktischen Musiker, den Sänger wie den Komponisten und Dirigenten,

erscheint dem gefertigten Referenten der dritte Abschnitt: »Aufgaben der Komponisten«, in dem das Verhältnis der textlichen Grundlagen zur Musik untersucht wird und Anweisungen zur Komposition unter Berücksichtigung der Stimmgesetze gegeben werden. Das vierte Kapitel endlich behandelt in einer Reihe von Einzelaufsätzen eine bunte Fülle mannigfacher Fragen und Probleme, die sich aus der musikalischen Praxis des Komponisten wie auch Dirigenten, Regisseurs und Sängers aufdrängen, wie z. B. die Probleme der Übersetzungen, Transpositionen usw. Überall zeigt sich der erfahrene und gewiegte Musiker und Musikgelehrte, der zu seiner praktisch-musikalischen Erfahrung die gediegene, wissenschaftliche Schulung und Methode des Musikhistorikers mitbringt, und überall stößt man auf eine reiche Fülle von feinen Bemerkungen, fruchtbaren Anregungen und wertvollen Beobachtungen. Es ist aufrichtig zu wünschen, daß das wertvolle Buch in den weitesten Kreisen der Musiker, Musikfreunde und Musikhistoriker bekannt und verbreitet werde, denn allen diesen Kreisen hat es mannigfachste und nützlichste Kenntnisse und Wissenstatsachen zu vermitteln. Die vornehme und geschmackvolle Ausstattung des Buches reiht sich würdig dem gediegenen Inhalt zur Seite. So sei es denn jedermann auf das wärmste empfohlen. *Robert Lach*

HERBERT ROSENBERG: *Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Die von Johannes Wolf angeregte Berliner Dissertation beschäftigt sich mit einer Grundfrage der deutschen Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts: wie sich die eigentümlichste und bodenständigste Gattung der jungen deutschen Mehrstimmigkeit, das »begleitete Tenorlied«, zur gleichzeitigen Kunstmusik anderer Länder und vor allem innerhalb der deutschen Liedtradition selbst verhält. Rosenberg betont die grundsätzliche Wesensverschiedenheit, die diese in Deutschland ein Jahrhundert lang gültige Form von der französisch-burgundischen Diskant-Chanson trennt. Der Liedtenor ist zugleich Formgerüst und Sinnträger, er ist Hauptstimme, und das unterscheidet ihn sowohl vom fundamentum relationis der alten Motette wie vom stützenden Partner des vortragenden Chansondiskants. Für die Zeit Dufays trifft das sicher zu, aber bereits der Ockeghemkreis kennt eine dem Tenorlied ganz ähnliche Satzanlage; die von Rosenberg angeführten Parallelen zu den doch stark aus der Sondertradition der Conductus zu verstehenden englischen Carols halte ich für weniger relevant. — Jedenfalls überzeugen Rosenbergs weitere Untersuchungen davon, daß die Entwicklung des deutschen Chorliedes weniger eine Übernahme fremder Musizierweisen als die Fortsetzung der Tradition des älteren deutschen einstimmigen Liedes mit neuen Mitteln ist. Tonalität und gewisse melodische Eigenheiten bleiben dabei seit den Tagen der Jenaer Liederhandschrift verhältnismäßig konstant; Formgedanke und Rhythmik entwickeln sich parallel zur literarischen Wandlung von der komplizierten Spruchdichtung zum »volkstümlichen« Lied, von der »rhapsodisch« vorgetragenen Summe von Einzelmelodien zur gespannten, als Ganzes faßbaren und rational meßbaren Kleinform. Unter diesem Gesichtspunkt formuliert er eine weitere wichtige These: die mensurale Gestalt der Tenores wird zum Melodieideal schlechthin, das teils vom gesteigerten Ausdrucksbedürfnis, teils von Gewohnheiten der Satztechnik bestimmt wird und auch für einstimmige Lieder (Hohenfurter Hs.) gilt. Damit erledigt sich auch die viel umstrittene Frage nach der »Urfassung« der »Liedbearbeitungen« und speziell beim Locheimer Liederbuch nach der Bedeutung der bloß einstimmig überlieferten Weisen. Vergleiche der Fassungen oft mehrstimmig gesetzter Tenöre bestätigen die weitgehende und nur bei Obligi angetastete Integrität ihrer melodischen und rhythmischen Gestalt.
Wolfgang Stephan

MUSIKALIEN

MICHAEL PRAETORIUS: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke* in Verbindung mit A. Mendelssohn und W. Gurlitt. Herausgegeben von Fr. Blume. Lieferung 20 bis 49. G. Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel.
Es ist eine nicht genug zu würdigende Tat Friedrich Blumes, diese Gesamtausgabe eines der größten deutschen Musiker der vorbachschen Zeit vorbereitet und aufgebaut zu haben. Denn es ist noch nicht lange her, daß man beim Aussprechen des Namens dieses Künstlers meist nur an den bedeutenden Theoretiker Praetorius gedacht hat. Daß er neben Schein, Scheidt und Schütz durch die enorme Anzahl seiner Kompositionen und qualitativ auch für die Gegenwart ein wertvoller Meister geworden ist, beweist das vorzügliche, nach modernsten Grundsätzen der Editionstechnik sorgfältig herausgegebene musikalische Monumental-

werk. Allein die neunteiligen »Musae Sioniae« (1605 bis 1610) enthalten 1248 Sätze über 537 Choralmelodien, Zweckmusiken für alle Ereignisse des evangelischen Kirchenjahres, acht- bis zwölfstimmige Wechselchöre über Kirchenmelodien im klangreichen, venezianischen Stil, zwei- bis achtstimmige Motetten, Messen, Hymnen usw. Außerdem liegen die Friedens- und Freudenlieder der zwei Jahre vor seinem Tode entstandenen »Polyhymnia« vor und die »Terpsichore«, durch deren Erscheinen eine gewaltige Reihe französischer Tänze nach Deutschland gebracht worden ist. Praetorius hat wohl als Wissenschaftler der Übergangszeit die Theorie der neuen Musik mit festgelegt, als Praktiker, und das beweist augenscheinlich diese Ausgabe, gehört er doch zu jenen Kantoren, die im großen und ganzen der polyphonen Choralbearbeitung im alten Stil treu geblieben sind. Als Prophet hat er sich bewährt, wenn er über die Zukunft der deutschen Musik sagte, »sie werde so hoch kommen, bis etlichen der fröliche jüngste Tag sich herbeynahe, da sie denn werde der himmlischen und engelischen Music gleich werden«.

Erich Steinhard

SIEGFRIED ANHEISSER: *Figaros Hochzeit.* Deutsche Übersetzung der Gesänge und Rezitative in den Versmaßen des Urtextes. Programmdienst für den Deutschen Rundfunk. Berlin-Charlottenburg.

Siegfried Anheißer hat gegen die bisher gebräuchlichen Übersetzungen von Mozarts Figaro wichtige Einwände vorzubringen gewußt. Auch die Levische Bearbeitung ist nicht frei von Unklarheiten und Schwülstigkeiten aller Art. Vor allem ist bisher sämtlichen Übersetzern entgangen, daß die Rezitative keineswegs in blanker Prosa abgefaßt sind. Anheißer hat zum ersten Male die freien Verse des Urtextes wiederhergestellt. Allein dadurch kommt seiner Arbeit ein außerordentliches Verdienst zu. Außerdem hat er den Text von allen Überladenheiten eines falsch verstandenen Rokoko gereinigt. Einige Bedenken können jedoch nicht verschwiegen werden. Anheißer hat den italienischen Urtext mit sklavischer Treue in deutsche Worte übertragen. Er hat also eine Übersetzung im strengsten Sinne des Wortes geliefert, während man die ideale Lösung in einer Nachdichtung erblicken muß, die sehr wohl Genauigkeit, Plastik und Schönheit der Sprache in sich vereinen kann. Seine Fassungen sind an einzelnen Stellen reichlich trocken geraten. Daß er in den Rezitativen die Versenden durch Trennungsstriche andeutete, wird sicher zu Mißverständnissen führen. In keinem Fall kann man damit einverstanden sein, daß er in der berühmten strittigen Vorhaltsfrage so weit ging, die von ihm empfohlenen Vorhalte in Musiknummern und Rezitativen im vollen Notenwerte auszuschreiben. Was Mozart dem Geschmack seiner Zeit überließ, darf nicht nach Generationen durch den Willen eines Bearbeiters reglementiert werden. Diese Bedenken ändern jedoch nichts an der Tatsache, daß die Anheißersche Übersetzung als die bisher stilreinste angesprochen werden muß.

Friedrich Herzfeld

FRANZ LISZT: *Ungarische Rhapsodie für Violine und Orchester* nach der Paraphrase über »Die drei Zigeuner«. Für den Konzertgebrauch eingerichtet von Jenö Hubay. Verlag: Universal-Edition A.-G., Wien.

Wenn die Über-Lisztung eines schönen und eigenartigen, dabei aber zugleich virtuosen Bedürfnissen volles Genüge tuenden Werkes wie der »Drei Zigeuner« von Liszt als »durchaus in seinem Geiste ergänzt« hingestellt wird, was der Bearbeiter in edler Bescheidenheit von seinem eigenen Opus behauptet, so erscheint es angebracht, den Bearbeitungsunfug wieder einmal in einem besonders offenbaren Falle anzuprangern. Wie immer sind wohlüberlegte Zeitmaße, Taktarten, Vortragsbezeichnungen der Sucht nach billigen virtuosen Mätzchen geopfert; bezeichnend für diesen »Geist« ist gleich anfangs das billige Einpauken des Themas gleich in dreifacher Oktavkoppelung im Klavier statt des vorgeschriebenen rhapsodisch freischwebenden Beginnes in der Violine, das nur aus Bequemlichkeit erfolgte Umsetzen von $^2/_4$ auf $^4/_8$, welches das fein ausgewogene metrische Grundschema zerstört, Zerstörung zusammenfassender Bindebögen und Zerlegung zusammengehöriger Bewegungszüge in splitternde Einzelteilchen. Später wird eine Folge gebrochener Akkorde in der Violine durch leere Triller ersetzt, Zeitmaße und dynamische Bezeichnungen werden verändert, kurz, wir sehen die sattsam bekannte virtuose Willkür am Werke, wobei allerdings ein Werk, wie das vorliegende, in seiner packenden Ursprünglichkeit niemals ganz umzubringen ist. Ceterum censeo: Was Liszt seinem Landsmanne, dem großen Geigervirtuosen Reményi, ausdrücklich in diesem Sinne zuschrieb, kann genügen, auch dem Betätigungsdrange des Herrn Hubay.

Hans Kuznitzky

PIETRO CLAUSETTI: *L'infedele. La sposa fedele.* Für Gesang und Klavier. Verlag: G. Ricordi & Cie., Mailand.
Beide Balladen nach griechischen Volkspoesien haben mehrsprachige Textunterlagen, die dem Melos sehr geschickt angepaßt sind. Das zweite der Stücke ist kürzer und relativ einfacher. Besonders im ersten herrscht ein großer und konsequenter Zug, der fast an alte Bardengesänge erinnert. Die Singstimme ist trotz echt südlicher Kantabilität eines neuen Klassizismus in Melodik und Verschränkung der Metrik sehr kühn und frei, doch nicht ohne volkstümliche Kraft. Sie verbindet sich sehr gut mit einer frei verschwebenden impressionistischen Begleitung, die ziemlich viel Technik und ungemein feinen Klangsinn bedingt. Für hohe Stimmen mit vielseitigem dramatischen Ausdruck empfehlenswerte und vornehme Konzertgaben! *Carl Heinzen*

JOSEF STRAUSS — WILHELM GROSZ: *Aquarellen-Walzer* für Gesang und Klavier. »Mein Lebenslauf ist Lieb' und Lust«. Walzer für Gesang und Klavier.
JOHANN STRAUSS — WILHELM GROSZ: *Liebeslieder-Walzer* für Gesang und Klavier. Beide im Verlag der Universal-Edition, Wien.
Drei recht gelungene freie Nachdichtungen der lieblichen österreichischen Tanzweisen der beiden berühmten Walzerkönige. Die Anpassung der Musik und der Worte von R. S. Hoffmann an den Stimmungsgehalt ist eben so gut nachempfunden, wie in den Liebesliedern. Die Harmonisation ist durchweg einfach. Für Koloraturstimmen sind alle drei Walzer besonders wirkungsvoll, am reizendsten vielleicht der Liebesliederwalzer mit seiner kadenzierend eintretenden Singstimme, ein würdiges Nebenstück zu des Walzerkönigs bekanntem Frühlingswalzer. *J. Kerntler*

PAUL KLETZKI: *Streichquartett op. 23.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Daß dieser Tonsetzer jetzt bereits sein drittes Quartett veröffentlicht, spricht sehr für sein ernstes Streben und seinen Idealismus. Die Hausmusik freilich hat er damit nicht bereichert: nur ausgezeichnete Vereinigungen werden diesem Werke gerecht werden können. Der Komponist bezeichnet es als in d stehend, doch hat er sich darin sehr der Polytonalität genähert; er bevorzugt sehr die Chromatik und häuft dadurch auch die Intonationsschwierigkeiten. Der geistige Gehalt dieses von außergewöhnlicher Beherrschung der Satzkunst zeugenden Quartetts ist wertvoll. Im ersten Satz, in dem es oft recht stürmisch zugeht, sind die Hauptthemen eindrucksvoll und zur Verarbeitung wohl geeignet; besonders schön sind einige Übergänge und die Coda. Gespenstisch huscht das Scherzo dahin. In einfacher, edler Melodik ergeht sich der Hauptteil des Andante sostenuto; dessen Mittelteil ist rein klanglich besonders gelungen. Große Leidenschaft und viel Schwung ist dem Finale nachzurühmen.
Wilhelm Altmann

JOH. SEB. BACH: *Sonate g-moll für obligates Cembalo und Flöte.* Herausgegeben von Leo Balet. Verlag: Adolph Nagel, Hannover.
Im Rahmen von »Nagels Musik-Archiv« wird ein Werk der Praxis zugänglich gemacht, das einen gegebenen Beitrag zum Musizieren für Schule und Haus besonders deshalb darstellt, weil gerade in bezug auf Bach die Neuausgaben vielfach Werke bieten, die technisch zu anspruchsvoll, häufig auch formal zu schwer faßbar sind und daher den Liebhaber, der mit Anspruch auf Eigenbetätigung an sie herangeht, unnötig vergrämen. Im vorliegenden Falle kommt er an ein Werk von bezauberndem Wohllaut und einer Grazie, mit der offenbar Bach gelegentlich förmlich unter Beweis stellen wollte, daß ihm auch der neue empfindsame Stil, die »Liederchen«, wie sein Spott lautete, zugänglich war. — Zu der sorgfältigen Arbeit des Herausgebers wäre zu bemerken, daß seine dynamischen Bezeichnungen, besonders in der Häufung von Echowirkungen entschieden zu weit gehen; ferner bedeutet, gerade bei Bach, das Fehlen eines Zeitmaßes ganz einfach »tempo ordinato«, daher die Einsetzung von »Allegro« mindestens bestreitbar ist. — Der Nachweis der Bestimmung für Flöte und nicht für Violine, die im abschriftlichen Autograph verzeichnet steht, darf als geglückt gelten und wird auch durch das Satzbild ziemlich eindeutig bestätigt. *Hans Kuznitzky*

LORENZO PEROSI: *Quartetto Nr. 3.* Verlag: G. Ricordi & Co., Mailand.
Die beiden ersten Streichquartette dieses vor allem durch Oratorien bekannt gewordenen Tonsetzers scheinen unveröffentlicht zu sein. Dieses dritte ist keineswegs modern, aber auch durchaus nicht immer im klassischen Quartettstil gehalten; es ist bisweilen dem Orchesterstil angenähert und bringt überwiegend gute Unterhaltungsmusik. Am besten geraten ist wohl der zweite Satz, eine empfindsame klanglich reizvolle Romanze mit sehr viel Pizzicato-

begleitung; auf diese wird kurz vor dem Abschluß des mitunter an Mendelssohn anklingenden Finales zurückgegriffen. Da dieser Schlußsatz Scherzocharakter hat, ist ein besonderes Scherzo nicht vorhanden. Im Zusammenspiel hat das Werk keine Schwierigkeiten, doch finden sich in jeder Stimme Stellen, die sorgsamste Ausführung erheischen. *Wilhelm Altmann*

NIEDERLÄNDISCHE KLAVIERMUSIK UM 1700. Herausgegeben von *Hans Hermann Rosenwald*. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin.
Musikgeschichtlich hat das Schaffen der hier mit einigen Proben vertretenen Meister wohl nur ein kleines Interesse. Denn diese niederländische Schule bedeutet doch wohl nur eine bloße Tatsachen- und Materialbereicherung für die Musikgeschichte, nicht aber eine historisch irgendwie auswertbare Erscheinung, die ein bisheriges Geschichtsbild in der Lage wäre zu verändern. Dennoch ist die Auswahl, die Rosenwald getroffen hat, durchaus zu begrüßen. Pädagogisch ist sie zweifellos nützlich und brauchbar; denn die Stücke liegen gut für die Finger (was man auch von den leichteren Stücken in dieser Zeit meist nicht sagen kann). *Kurt Westphal*

JOACHIM KÖTSCHAU: *Divertimento B-dur für Flöte, Klarinette und Fagott, op. 12a.* Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.
Fünf Sätzchen reizvoller Spielmusik, unbelastet und musikantisch beschwingt. Geschickt werden Gemeinplätze des gewohnheitsmäßig den einzelnen Instrumenten anhaftenden Satzes vermieden, während die Parte trotzdem den besonderen Erfordernissen der einzelnen Instrumente zugeschrieben sind. Für Kammermusik- und Liebhabervereinigungen bieten sich daher dankbare Aufgaben. *Hans Kuznitzky*

GESUALDO DI VENOSA: *8 Madrigale für fünfstimmigen Chor.* Bearbeitung für den Vortrag und deutsche Übersetzung von Wilhelm Weismann. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
Das Zurücktauchen in den Geist des 16. Jahrhunderts fördert nun auch die Madrigale des Gesualdo für den praktischen Gebrauch ans Tageslicht. An Kühnheit in Harmonie und Chromatik, an Gedrängtheit des Ausdrucks und einmaliger Persönlichkeitsdurchleuchtung scheinen sie wie aus der Not unserer Tage heraus geboren. *Friedrich Herzfeld*

KARL KRAFT: *Messe in C.* Opus 49. Verlag: L. Schwann, Düsseldorf.
Diese Messe will kaum als himmelstürmender Durchbruch zu neuen Bahnen gewertet sein. Der lateinische Text wird anspruchslos nach den rituellen Vorschriften der katholischen Kirche behandelt für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit maßvoller Orgelbegleitung. Das kurze Kyrie ist in leichtester kanonischer Form gehalten, wie auch das Gloria, lebhaft bewegt, ohne einen sehr lebhaft zu bewegen. Da die Messe auch für zwei gleiche Frauen- oder Männerstimmen ausführbar ist, wird sie gewiß irgendwann und irgendwo erklingen und andächtige Gemüter gen Himmel tragen. *Friedrich Baser*

SCHALLPLATTEN

Ultraphon

Leo Blech steht vor den Berliner Philharmonikern und dirigiert Mendelssohns prächtigste Konzertouvertüre, die Hebriden. Hervorzuheben ist die malerische Stufung in der Dynamik und die Deutlichkeit der Mittelstimmen (E 1090). Eine kräftigfröhliche Sache ist das Potpourri »Was unsere Soldaten singen«, vorgetragen von Joseph Snaga mit Blasorchester und Chor. Die Blechinstrumente setzen glänzende Lichter auf, imponierend ist der Gesamtklang (E 1108).

Parlophon

Oper und Operette marschieren auf. Zwei Szenen aus »Tiefland«, Leitung: *Fr. Weißmann*, Sänger: *Gerh. Hüsch* und *Marg. Bäumer;* die Wiedergabe ist von heißem dramatischen Leben durchpulst (B 48192). In der Kavatine aus dem vierten Akt der »Favoritin« und der Romanze des Eröffnungsakts der »Perlenfischer« offenbart *Herb. Ernst Groh* erneut seine kultivierte Vortragskunst, die von seelischer Wärme getragen wird. Erfreulich, daß dieser Künstler Gesangsgüter aus entlegeneren Gebieten aufsucht (B 48191). Eine Fantasie aus der »Schönen Helena« bietet das *Edith Lorand-Orchester*, fresch und schmissig, wie es Offenbach vorschrieb (B 48132).

Odeon

Willy Faßbänder verhilft Schumanns »Beiden Grenadieren« und Loewes »Uhr« durch seinen fortreißenden Vortragsstil und die Farbe seines prunkenden Baritons zu eindrucksvollster Wiedergabe (O 6568). Von einigen Quetschtönen abgesehen bietet auch Richard Tauber

mit den beiden Cavaradossi-Arien aus »Tosca« eine rühmenswerte Gesangsleistung (O 4508). *Willem Mengelberg* mit seinem Amsterdamer Orchester macht den Beschluß: eine würdevolle Darstellung der Egmont-Ouvertüre, an der einzig ein etwas zu enger Klang zu beanstanden wäre. Ein Mangel der Aufnahme? (O 8300). *Felix Roeper*

* AUS MEINEM NOTIZBUCH *

Guiseppe Verdi — Franz Werfel — und die Kritik

»Wir irren allesammt, doch irret jeder anderst ...« Schade, daß dieses milde menschliche Wort, wie ich glaube, von dem wilden Matheson, nicht von dem Dichter Franz Werfel stammt. Schade, schade.

Ich möchte Franz Werfel gerne verehren, denn er hat im Verein mit Lothar Wallerstein Verdis »Don Carlos« für die Wiener Staatsoper neu bearbeitet, sehr pietätvoll, sehr beflissen, sehr erfolgreich, mir aber zugleich eine unangenehme Stunde bereitet. Nicht durch die Bearbeitung (ihre Autodafé-Szene erinnerte mich an das Gemälde des Pedro Berruguetes im Prado, die Fontainebleau-Szene an einen lebenden Gobelin). Nicht dadurch, auch nicht durch die zwei Vorspiele, die die Oper jetzt besitzt; sondern durch das Nachspiel, das Werfel ihr bereitete.

Apostel sind immer überschwenglich. Und so wunderte ich mich auch nicht über die feurige Vorankündigung, in der der Dichter den »Don Carlos« glatt über die »Aida« stellte, was die Erwartungen überspannte, Widerspruch erweckte. Es fanden sich dann kritische Stimmen, die »Don Carlos« *unter* die »Aida« stellten, was ihn reizte und verboste und zu einer Kritik an der Kritik veranlaßte. Er sprach in einem großen Wiener Blatt von der »Überflüssigkeit, Überheblichkeit und Schädlichkeit jeder Theaterkritik«, wetterte gegen deren »apodiktischen Urteile« und verdammte jene »Besserwissenschaft, die nach mißgelauntem flüchtigen Anhören eines Werks die Spalten mit historischen und fachmusikalischen Andeutungen füllt ...« Ich hätte das von Franz Werfel lieber nicht gelesen.

Mit Vergnügen las ich dagegen u. a. die sehr reservierte, mannhafte Gegenerklärung Julius Korngolds, der sich wohl »Flüchtigkeit« am allerwenigsten nachsagen lassen kann. Korngold wird jedesmal ein Spezialgelehrter des Komponisten, den er zu würdigen, des Werkes, das er zu beurteilen hat. Er studiert die Partitur, ihre Geschichte und Vorgeschichte wochenlang in mönchischer Abgeschlossenheit und formuliert dann ein Urteil. Man kann es bejahen oder nicht, es ist ein Urteil. Doch ich schildere ihn nur, verteidige ihn nicht.

Auch die Dinge geben ihm recht. »Don Carlos« will doch ganz anderes als die »Aida«. Der Verdi des »Don Carlos« will die Monumentalität der großen französischen Oper, eine Meyerbeer-Steigerung; der Verdi der »Aida« will ein neues Klima, einen Exotismus mit seinen Farben und Menschen, eine Verdi-Steigerung. Vergleichen lassen sich beide so gut oder so schlecht wie der Escurial Philipps II. und die Nillandschaft Amonasros. Die Größe Verdis liegt in seiner facultas differentialis. Und ist es nicht komisch? Bisher hörte man immer von der Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit der Kritik sprechen, nach Werfel begeht sie den entgegengesetzten Fehler; sie ist zu sachlich. Die böse Schwiegermutter der Kunst kann es niemandem recht machen.

Was mir unangenehm wurde? Daß Werfel nicht größer ist. Ich möchte ihn gern verehren. Seit seinem Roman ist er Apostel, Herold, Anwalt Verdis; aber in seinem Geist handelt er nicht. Der Maestro war gar nicht beleidigt, wenn jemand eines seiner Werke ablehnte. »Bin ich schuld oder sind es die Sänger?« fragte er Emanuele Muzio (März 1853) nach dem Durchfall der »Traviata« in Venedig. »Die Zukunft wird es entscheiden.« Das ist groß gedacht und eines Künstlers würdig.

1859, nach dem Durchfall des »Maskenball«, findet er einen freiwilligen Verteidiger an Vincenzo Jacovacci, und er tadelt — nicht die Kritik — sondern den Verteidiger. »Sie hätten es damit halten müssen wie ich ... Ist die Oper schlecht und haben die Zeitungsleute davon schlecht gesprochen, so haben sie recht gehabt. Ist sie gut, und sie haben sie verkannt, dann hätte man sie reden lassen und sich nicht darum scheren sollen.« Dasselbe zehn Jahre später, nach dem »Boccanegra« (an Fillipi, 1869): »Sie wissen, daß ich nie, auch nicht über feindliche Artikel Beschwerde

führe, sowenig ich für freundliche danke (was vielleicht nicht ganz richtig ist . . .).« Und endlich hat der abgelehnte Verdi jenen herrlichen Humor, den sein Apostel leider nicht hat. Ein gewisser Prospero Bertani schickt ihm seine Spesenrechnung ein, denn er habe, durch die Reklame veranlaßt, »Aida« besucht, allein, da ihm die Oper gar nicht gefiel, bitte er um Ersatz von 32 Lire 80 Cent. Verdi schickt ihm die Summe! Schickt sie durch seinen Verleger. Er zieht nur die Ausgabe für ein unnötiges Abendessen ab . . . und besteht darauf, daß Herr Prospero nie wieder eine Verdi-Oper anhöre. Lachenkönnen heißt Großseinkönnen.

Auch Schweigenkönnen. Der Apostel aber zetert, und weshalb? Wegen einiger abfälliger Bemerkungen. Er denkt aber nicht: »Wir irren allesammt, doch irret jeder anderst.« Vergißt vielmehr, daß die überflüssige und schädliche Theaterkritik sein Talent verkündete, und bricht die Solidarität der Geistigen, worin ich eben den Hauptanlaß zur Trauer fand. Stünde heute ein Banause auf und redete: »Dichter sind überflüssig, schädlich, überheblich« — wie ein Mann liefen wir alle zum Gegensturm, denn wir sind Soldaten fremden Ruhms, Diener am Werk, und wären enttäuscht, wenn uns etwas anderes dankte als die Undankbarkeit.

Unangenehm ist mir die Entdeckung, wie wenig der Dichter Werfel überhaupt zum Kritiker tauge. In seinem Vorwort zu den Verdi-Briefen erklärt er — sehr verklausuliert, aber doch deutlich, — daß Wotans Vertragsmotiv aus der Sparafucile-Rigoletto-Szene stamme. Man sieht nach: hat man in seiner 30jährigen Praxis auf den Ohren gesessen? — Was steht denn dort? Eine absinkende Skala, wie sie hundertmal als Verbindungsphrase vorkommt. Jede Skala, auch eine bei Czerny, wäre demnach eine Vorahnung jenes mächtigen Posaunenthemas. Unangenehm, unangenehm. Reminiszenenschnüffeln grenzt an Dilettanterei.

Auch Werfel irrt, aber »anderst« als wir, und *ein* Spruch des Apostels wurde mir besonders peinlich: »Verdi ist *trotz und neben* Wagner der größte Opernkomponist aller Zeiten!« Herrschaft noch einmal! Das ist doch allerhand. »Aller Zeiten!« Ja gibt es denn keinen Mozart? Und keinen Gluck? Und keinen Weber? — In einem prachtvollen nachgelassenem Essay (erschienen in dem gleichen Blatt, wo Werfels Antikritik erschien), will Franz Schalk die Überlebenden des Weltkriegs, die Deutschen des 20. Jahrhunderts zu Carl Maria von Weber zurückführen, zu einer Musik »von größerer Heilwirkung als alle forcierten Händel-Renaissancen und übertriebenen Verdi-Kulte . . .« So Franz Schalk 1926. Ein hellsichtiger Vorahner.

Und Werfel? Si tacuisses . . .! Nach der Ohrlosigkeit, mit der die Zeitgenossenschaft Guiseppe Verdis ihn für einen halbbarbarischen, rohen Arienmacher hielt, kommt jetzt der Gegenexzeß: jede Note wird heiliggesprochen, jedes seiner 33 Werke kanonisiert. Was die Oper der Zukunft aber wieder soll, ist eben das, was Weber vermochte: »das deutsche Volksempfinden zu ergreifen«. Und man tut dem Vesuv nicht unrecht, wenn man weiß, daß der Gaurisankar höher ist.

Ernst Decsey

* TAUBSTUMME KINDER ERLEBEN MUSIK *

Daß nur Guthörenden die Freude an der Musik vorbehalten ist, scheint anerkannte Wahrheit. Grad und Art des Hörens dagegen ist bei der ungeheuren Vielfältigkeit der menschlichen Psyche, bei der unterschiedlichen Art von Aufnehmen und Verarbeiten sehr verschieden. Wir wissen von optisch-farbigen, von architektonisch bedingten oder Bewegungs-Bildern, wir kennen den visuellen Typ, dem Notenschrift oder lineare Bewegtheit kontrapunktischer Stimmen Vertiefung des Genusses schafft. Am meisten hören wir vom Standpunkt, der mit Recht oder Unrecht »laienhaft« genannt wird: durch Anhören von Musik das Gefühls- oder Sinnenleben zu steigern, Erinnerungsbilder hervorzuzaubern, Lebenswerte zuungunsten etwaiger Minderwertigkeitskomplexe zu erhöhen. Mit einem Wort: Freude zu schaffen. Alle diese Typen, seien sie intellektueller oder gefühlsbetonter Art, wissen aber im Grunde so wenig voneinander, daß man schlecht von einer einheitlichen Art des Musikgenusses sprechen kann. Um so schwieriger ist es, sich in die Seele von Psychopathen und Taubstummen zu versetzen, die offenbar auf anderem Wege zu Eindrücken kommen, die

sich unserem Musikgenuß nähern, zumindest aber eine Steigerung ihres Lebensgefühls deutlich äußern. Untersuchungen, wie weit eine Angleichung erzielt werden kann, müßte dem Wissenschaftler vorbehalten bleiben. Wie so oft, wo es um Wesentliches geht, wurden auch hier zu gleicher Zeit ähnliche Entdeckungen gemacht: von Dr. Katz (Rostock), der ein Buch »Der Aufbau der Tastwelt« schrieb,und von Prof. Gault von der Northwestern Universität (USA.), der Vorträge über das gleiche Thema hielt. Mimi Scheiblauer, Zürich, die von der Rhythmik-Methode ihres Lehrers Jaques-Dalcroze ausging, war es vorbehalten, praktische Versuche zu machen, über die im folgenden kurz berichtet werden soll.

Es ist in der Taubstummenanstalt Zürich. Kinder verschiedener Altersstufen umringen das Klavier. Die Lehrerin spielt leicht faßbare Rhythmen und Klangbilder, einprägsame Perioden. Die Kinder legen die Hände auf das Holz des Instruments, andere drängen Kopf und Schläfen nach, die ganzen kleinen Körper müssen bisweilen mithelfen. Wir sehen in sich versunkene Kinder ein Tamburin abtasten. Andere versuchen offenbar die Vibration des Bodens für sich auszunutzen. Allen ist ein Lauschen eigen, das die Gesichter merklich verwandelt und belebt. Jedes scheint für sich die Möglichkeit zu ertasten, in den Besitz von etwas Neuem, Beglückendem zu gelangen. Dann beginnen diese Kinder, meist das Tamburin in der Hand, im Takt zu gehn. Es gelingt, nicht nur das Metrum mit immer steigender Sicherheit einzuhalten, agogische Veränderungen prompt auszuführen, Pausen einzuschalten; auch dynamische Unterschiede werden gleich bemerkt. Ein Crescendo wird sichtbar durch wachsende Bewegung veranschaulicht. Immer lebendiger wird die Gruppe, der Gang gestraffter, die Haltung aufrechter, der manchmal stumpfe Blick belebter. Es ist, als wenn die Vereinzelung des Ausgestoßenen einem beginnenden Gemeinschaftsgefühl weichen wollte. Das Reagieren in Ausdruck und Haltung auf gefühlsbetonte Unterschiede in der Musik, auf Dur und Moll, auf fröhliche (Hüpf-)Rhythmen und feierlich getragene Akkorde zeigt, daß es sich nicht nur um ein Auffangen von rein rhythmischen oder Geräuschmomenten handeln kann. Auch formale Unterschiede werden bemerkt, kleine Rhythmen, einfache Perioden werden wiedergegeben. Das Erstaunlichste aber ist die mehr oder weniger zu entwickelnde Wahrnehmung der Tonhöhe. Zugrunde liegt offenbar das akustische Gesetz, daß jeder Ton unabhängig von seiner Stärke eine bestimmte Schwingungszahl und -dauer hat. Nicht nur die Gegensätzlichkeit von hohen und tiefen Tönen wird erkannt, bei genügender Übung wird auch das Auf und Ab der musikalischen Linie erlauscht und in sehr sinnfälliger Weise durch einfache graphische Linien auf der Tafel nachgezeichnet.

Daß taubstumme Kinder Gehemmte, ja oft schwierige Psychopathen sind, muß diesen Unterricht ungeheuer erschweren. Was wir sehn, ist nichts Fertiges. Der Grad des Aufnehmen-Könnens ist zu verschieden. Wir spüren die Unsumme an Geduld, die zu diesen langsam wachsenden Resultaten kommen ließ. Mimi Scheiblauer erzählt, wie sie zu ihrer Entdeckung gekommen ist. Ursprünglich sollte der Unterricht körperlicher Bewegung dienen. Die Beobachtung der Hände des Musizierenden schien ein mechanischer Anreiz zur Entwicklung eines primitiven rhythmischen Gefühls zu sein: visuelle Beeinflussung also, wie sie in der Taubstummen-Arbeit üblich war. Da brachte die Entdeckung eines kleinen Schülers die Wende. Kleine Tamburine dienten dem Ballspiel, die wie bisher abgeschaute Klavierbegleitung regelte das Spieltempo. Da plötzlich schreit ein kleiner Junge in seiner unartikulierten Lautsprache: »Ich höre!« Er hatte die Hände auf das gespannte Fell gelegt und teilte in merklicher Erregung die Wahrnehmung eines ihm unfaßbaren Neuen seiner Umwelt mit.

Was Mimi Scheiblauer aus diesem grundlegenden Erlebnis gemacht, wie sie in einem Unterricht, dessen Vielfältigkeit sich kaum beschreiben läßt, langsam Fähigkeiten entwickelt, die sich dem Musik-Erleben des Normalen zu nähern scheinen, ist auch für den Besucher ein Erlebnis beglückender Art. Was sich in den verschütteten kleinen Seelen abspielt, bleibt unserem Ahnen vorbehalten. Kinderaugen, die uns vorher wie mit stummer Anklage angeschaut, leuchten auf. Für diese Stunde blitzt Übermut des Jungseins auf. Gemeinsames Erlebnis des Niegefühlten schafft eine Brücke zur stummen Welt des anderen. Soziales Empfinden wird angebahnt. Das ist mehr als nur ein Versuch in musikalischer Richtung, so anregend er sein mag. Darüber hinaus strahlt ein Schein noch scheuer, aber echter Lebensfreude. Pädagogisches Feingefühl, nie versiegende Geduld und Güte schafften die Basis, auf der andere Erzieher weiter arbeiten werden.

Toni Weber

MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN RHYTHMIK-BUNDES (DALCROZE-BUND) E.V.

BERICHT GERDA ALEXANDER, KOPENHAGEN:

Im Sommer 1929 begann meine Tätigkeit in Kopenhagen mit einem vierzehntägigen Ferienkursus an der Fröbelhochschule, die seither die Rhythmik in ihren Lehrplan aufgenommen hat. Im ersten Jahr steht die persönliche Ausbildung der Schülerinnen im Vordergrund, während im zweiten Jahr die Anwendung der Rhythmik im Kindergarten mehr berücksichtigt wird. Aus dieser Arbeit heraus entstanden Einführungskurse für Kindergärtnerinnen sowie Kurse für Erwachsene und Kinder in Kopenhagen und Malmö. — Seit Januar 1932 hat mich die Stadt für Rhythmikstunden in den städtischen Kindergärten angestellt. Daß die Kindergärtnerinnen in diesen Stunden hospitieren, erleichtert das Verständnis für den praktischen Wert der rhythmischen Erziehung. — Im Herbst 1930 bat mich die »musikpädagogische Gesellschaft« in Kopenhagen, über die Rhythmik in der Musikerziehung zu sprechen. Daraufhin bildete sich ein Einführungskursus für Musikpädagogen. Im nächsten Jahr hielt ich einen Kursus für die Schülerinnen des südschwedischen Gymnastikinstituts in Lund ab, der durch die verständnisvolle Mitarbeit der Leiterin auf die besonderen Bedürfnisse der Gymnastiker eingehen konnte und die Notwendigkeit der Rhythmik für ihre Ausbildung auswies. In den letzten Jahren gab ich in den Sommerkursen von Otto und Charlotte Blensdorf in Vedbaek bei Kopenhagen die Körperbildungsstunden. — Die Tatsache, daß die rhythmische Erziehung in Dänemark bisher so gut wie unbekannt war, macht die Arbeit trotz mancher Schwierigkeiten besonders interessant.

SOMMERKURSE:

Außer dem für die Zeit vom 10. bis 17. Juli im Musikheim in Frankfurt a. d. O. geplanten Sommerkursus wird Frau Feudel vom 1. bis 28. August einen Kursus in Völlinghausen an der Möhne abhalten. Die Beteiligung ist schon von einer Woche an möglich und kostet wöchentlich 10 Mark. Unterkunft im Erholungsheim Völlinghausen (3. bis 4 M.) sowie privat oder in Jugendherberge. Es soll täglich 2 bis 2½ Stunden gearbeitet werden (Körperbildung, Rhythmik, Gehörbildung und Improvisation). Möglichkeit zu vielseitem Wassersport, Gelegenheit zu Luftbad und Massage ist gegeben. Anfragen an Frau E. Feudel, Dortmund, Redtenbacher Str. 15.

MUSIKPÄDAGOGISCHE KURSE:

An folgenden Musikpädagogischen Kursen war die Rhythmik vertreten: Musikpädagogischer Fortbildungskursus für Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen und Jugendleiterinnen des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Magdeburg vom 29. April bis3. Mai, Dozenten: Elfriede Feudel, Henny Goldenbaum und Fritz Jöde. Staatlicher Lehrgang für Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen und Jugendleiterinnen im Musikheim in Frankfurt a. d. O. vom 29. April bis 13. Mai, Dozenten: Käte Jacob, Else Pitsch und Hildegard Tauscher. Musikpädagogischer Kursus für Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen und Jugendleiterinnen in Breslau vom 24. bis 28. Mai, Dozenten: Fritz Jöde, Ekkehart Pfannenstil und Hildegard Tauscher.

NEUE VERÖFFENTLICHUNGEN:

Frau Baer-Frissell: »Die musikalische Erziehung des Kleinkindes: Die Melodie.« (Die Quelle, Heft 5, 1932.) Frau Feudel: »Zur Körperbildung.« (Der Gral, März und April 1932.)

VON DEN MITGLIEDERN:

Frau Oelmann-Mügge legte an der staatl. anerkannten Massageschule der Allg. städt. Krankenanstalten in Düsseldorf ihre staatliche Massageprüfung ab.

Deutscher Rhythmikbund (Dalcroze-Bund) e. V.
Charlottenburg, Hardenbergstr. 14
Hildegard Tauscher

FRIEDRICH DEUTSCH:
Richard Strauß heute

. . . Die Originalität seiner Ideen entfernte sich vom allgemeinen musikalischen Bewußtsein seiner Zeit niemals so weit, daß ihm absoluter Widerstand begegnen konnte wie anderen radikaleren Künstlern der Gegenwart. Wenn auch seine artistischen Komplikationen von der früheren Generation zweifellos als harte Nuß empfunden werden mußten, so waren auf der anderen Seite in allen Werken Partien vorhanden, die zu jedem Musikfreund, auch dem weniger geschulten, sprachen, weil Strauß' Musik in ihrer Geste von sofort ansprechender Schlichtheit häufig gleichsam über den Problemen zu schweben scheint.

Dies alles unterscheidet Strauß von Schönberg, seinem eigentlichen Antipoden, für den sich Mahler mit Unrecht gehalten hat. Unter den Lebenden ist Strauß der große Populäre, der repräsentative Meister des deutschen Volkes, während Schönberg, der einsame Inaugurator des neuen Tonsystems, warten muß, von späteren Generationen seiner Bedeutung gemäß in die Geschichte eingeordnet zu werden.

Vor zwanzig Jahren stand Strauß am Scheideweg: nach der üppigen Entfaltung moderner Tongebilde gibt es aber einen Bruch in seinem Stil; seine Deutung kann zum Teil damit gegeben werden, daß Strauß für eine Sackgasse hielt, was anderen als der neue Weg erschien. Heute befinden wir uns auf einem Punkt, wo die Scheidung zwischen den heterogenen Kompositionstechniken diesseits und jenseits der Tonalität immer bedeutender wird. Zwei verschiedene Gestaltungsformen leben als unabhängige Organismen nebeneinander, gleichsam zwei Kulturen der Musik. Für die Musiker, die nach Schönberg orientiert sind, ist begreiflicherweise in den Straußschen Partituren nichts zu holen. Dies gilt ebenfalls für eine andere junge Gruppe, die ganz neu anfangen möchte und sich daher gegen alles Hergebrachte wehrt. Wie sieht es aber mit denen aus, die für eine Art Wiedergeburt der alten Tonwelt plädieren, und für die infolgedessen die Materialbehandlung bei Strauß eine Fundgrube vorzüglichster Rezepte bedeuten könnte? Sie befinden sich in Reaktion gegen das Klangideal von Strauß, können es aber selten durch Gleichwertiges ersetzen. Es sind nicht viele da, die sich auf ihre eigenen Kräfte verlassen können wie Hindemith.

Wiewohl es bei Strauß vieles zu lernen gab, hat er doch eigentlich keine Schule gemacht, und dies ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, daß gerade bei ihm der geringste Versuch der Nachahmung im Methodischen sofort als mechanische Kopie, als Photographie empfunden wird. So markant ist seine persönliche Art, und so vertraut ist sein Stil heute dem breiten Publikum, daß es noch so verkappte Anlehnungen leicht entdeckt und urteilt, die Wendung klinge straußisch! Denn Strauß ist der einzige, der sich beim durchschnittlichen Musikkonsumenten mit dem seriösen Rüstzeug des modernen Tondichters durchgesetzt hat. So erscheint auch der Ort seiner Verbreitung kaum begrenzt. Man spielt ihn im Café, und vor der Verbreitung des Tonfilms mißbrauchte man seine Einfälle im Kino zu Illustrationszwecken. Strauß, Schöpfer und auf lange Zeit Beherrscher des modernen Repertoires, hat dem deutschen Publikum sein tägliches Brot gebacken. Darin erfüllt sich gleichfalls seine Sendung, den großen Musikmarkt mit den lebenswichtigen Produkten versorgt zu haben . . .

(Vossische Zeitung, 16. 1. 32)

PAUL BEKKER:
Kasse und Kunst

. . . Überlegen wir: ein gemeinnütziges Theater — gleichviel ob Oper oder Schauspiel oder beides — ist ein Zuschußbetrieb. Damit ist gesagt: die Leitung ist nicht wie der Privatunternehmer gezwungen, Einnahmen und Ausgaben einander so anzupassen, daß möglichst noch ein Gewinn übrig bleibt. Vielmehr steht der Leitung frei, geschäftlich zweifellos unrentable Werke aufzuführen, sofern ihre Wiedergabe sich als Pflege alten Kulturgutes oder als Förderung neu zu schaffender Werte rechtfertigen läßt (etwaige Fehlschläge sind hier einzubeziehen, da irrtümliche Einschätzungen sich beim Theater nicht vermeiden lassen). Die Leitung des gemeinnützigen Theaters darf also aus den vorher genannten Gründen bewußt *unwirtschaftlich* arbeiten. Sie darf nicht nur, sondern sie *muß* es, denn einzig aus dem Willen zur Pflege dieses wertvollen, dabei stets als unrentabel erkannten Kulturgutes ist das Vorhandensein des gemeinnützigen Theaters überhaupt zu rechtfertigen. Andernfalls würde das Unternehmertum genügen. Wo und soweit man dieses beseitigte, geschah es, um tragbare soziale Zustände zu schaffen und um eben die planvolle Pflege der Kunstgüter als eines Allgemein-

besitzes von der dem Unternehmer unerläßlichen Spekulation zu befreien.
Die konsequente Durchführung dieses Gedankens könnte die Forderung nahelegen, daß man die gemeinnützigen Theater unter Einschränkung ihrer Aufgabe auf rein geistig bedeutsame Aufführungen von jedem Zwang zur Einnahme überhaupt befreite. Ich halte dieses Ziel — seine praktische Durchführbarkeit als möglich angenommen — für falsch, und zwar weniger der wirtschaftlichen Bedenken wegen, als im Hinblick auf die Natur des Theaters selbst. Das Wesen des Theaters erträgt nicht die Einstellung auf ein einziges, im landläufigen Sinne »ideal« genanntes Ziel. Das Theater begnügt sich auch nicht mit der Mischung komischer und tragischer Spielelemente. Entscheidend ist vielmehr die Notwendigkeit ständiger Schwerpunktverschiebung vom *Werk* zum *Darsteller*. Begreiflich wird sie, wenn wir das Urwesen des Theaterspieles in der *Improvisation* erkennen, die Schöpfer und Darsteller, die geistig gestaltende und die anschaulich formende Kraft in eines zusammenfaßt. In unserer Theaterspielpraxis aber erscheinen sie getrennt, und nun suchen wir bald die eine, bald die andere. So ergibt sich das Doppelgesicht des Theaters: hier Werktheater mit dienendem Darsteller, dort Darstellertheater mit dienendem Werk. Selten nur ist die Möglichkeit gegeben, beides in eines zusammenzufassen, aus Werk- und Darstellertheater wieder den Anschein der elementaren Improvisation, des mimisch gestaltenden Schöpfers, des äschyleischen, sophokleischen, shakespearischen, molièreschen, wagnerischen Theatergenius erstehen zu lassen. Verzeichnen wir diese ideale Möglichkeit als säkulare Ausnahmeerscheinung und erkennen wir im übrigen die Doppeltheit des Theatergesichtes nicht als schlechte Konzession, sondern als Notwendigkeit, erwachsend aus der Unvollkommenheit der menschlichen Natur und aus der Seltenheit des großen Schöpfertums, Notwendigkeit, die aber keineswegs als Minderwertigkeit zu gelten braucht, sondern eben nur als Zwang zur Doppeltheit, zur Teilung des Theaters.

(Anbruch, XIV/2/3)

GUSTAV HAVEMANN:
Erziehung zur Kammermusik

Die Kammermusik ist der edelste Zweig der Musik. Sie wird leider von der breiten Masse des musikalischen Publikums viel zu wenig anerkannt. Für jeden Musiker ist sie der Prüfstein seines musikalischen Könnens. Außer Richard Wagner haben alle Komponisten größere Kammermusikwerke geschrieben. An der Spitze steht Joseph Haydn. Die meisten jüngeren Komponisten bringen neue Kammermusik. Quartettvereinigungen schießen wie Pilze aus der Erde. Besonderes Interesse für Kammermusik ist bei Dilettanten vorhanden. Bei den Ausübenden soll sowohl musikalisches Wissen als technisches Können Voraussetzung sein. Nur dann kann durch unzählige Proben ein vollendetes Zusammenspiel erreicht werden. Zum musikalischen Wissen gehört außer der Beherrschung der Partitur, die man durch theoretische und kontrapunktische Kenntnisse erwirbt, Stilgefühl. Technik für den Kammermusikspieler ist, alles so spielen und ausdrücken zu können, wie man es möchte, und außerdem jederzeit den Ausdruck seinen Mitspielern abnehmen zu können. Die Pianisten haben es leicht, solange sie sich in ihrer großen Sonatenliteratur allein austummeln können. Im Verein mit Streichern müssen sie sich schon dem Streichklang einfügen und instrumentieren können; für den Streicher ist es weit schwieriger. Zuerst wird er froh sein, in reiner Intonation seinen Part allein spielen zu können. Es fehlt ihm eigentlich die Erziehung zum akkordischen Hören und zur Modulation. Um junge Streicher zum Hören zu erziehen, sollten schon bei Tonleiterübungen die Lehrer Tonika und Terz unterlegen, damit der Schüler den Halt zum Ausgangspunkt behält. Außerdem gewöhnt er sich gleich daran, auf den Mitspieler zu achten. Das Aufeinanderhören ist das Abc in der Ausführung von Kammermusik. Erstens: um eine klare Stimmführung zu erreichen und zweitens: um nicht aus dem Rahmen des Ganzen zu fallen, drittens: um durchweg eine saubere Intonation zu erzielen. Das bestgestimmte Instrument nützt nichts, wenn im Streichquartett eine Modulation verlangt wird. Wie schwer es aber schon ist, die einfachsten Akkorde sauber zu spielen, erlebte ich als Konzertmeister beim Schluß des Lohengrin-Vorspiels. Vier Sologeigen spielen, D-dur, A-dur. Im Verhältnis zu Quartettaufgaben eine kinderleichte Angelegenheit. Von vier Sologeigen wurden diese beiden Akkorde erst nach einigen Versuchen glockenrein, von acht Sologeigen dagegen sofort.
Die Einheitlichkeit der verschiedenartigen Stricharten macht allein schon große Schwierigkeiten, denn selten findet man eine gleich hohe Entwicklung der Bogentechnik unter

den Spielern. Schon der geringste Unterschied zerstört den Gesamtklang. Die Streicher müssen unbedingt gleichartiges Vibrato unter sich haben; vor allem auch Anpassungsvermögen an die jeweilige Führung, die in der Kammermusik sehr oft wechselt. Jeder Spieler soll eigentlich die Fähigkeiten eines guten Dirigenten besitzen, da er die Partitur im Kopf haben muß. (Im Gegensatz zu vielen schlechten Dirigenten, die den Kopf in die Partitur stecken.) Bald hat er zu führen, dann sich unterzuordnen; er ist fortwährend mit sich und seinen Mitspielern beschäftigt, ohne Hilfe eines Taktstockes wie im Orchester. Hierin liegt das große Geheimnis! Die Spieler wetteifern miteinander, um im exaktesten Zusammenspiel zum höchsten Ausdruck zu gelangen. Sie stehen in direkter Konkurrenz, jeder darf die Leistung des andern steigern; aber niemals überbieten. Die Feinfühligkeit der Spieler ist ausschlaggebend für die Gesamtleistung. Als große Persönlichkeit muß man unpersönlich scheinen, um das Ganze nicht zu gefährden.

(Deutsche Tonkünstlerzeitung, XXX/2)

PAUL GRAENER:
Die Wege der Oper

... Was wurde aus der Oper? Zunächst vergaßen die meisten Komponisten, daß der Sänger ja doch der Träger der Handlung in der Oper ist, und daß man ihn, wenn auch nicht immer, so doch wenigstens in den wichtigsten Stellen verstehen muß. Man schlug aber den Sänger mit dem Orchester tot, das nun plötzlich zum maßgebenden Teil des Kunstwerkes geworden war. Aber nicht nur der Text für die Sänger wurde stiefmütterlich behandelt, man versuchte den Sänger in die Reihe der Instrumentalisten einzuordnen, ohne auf dessen menschliche Stimme die gleiche Rücksicht zu nehmen, wie man sie auf Umfang und Spielbarkeit der Instrumente des Orchesters zu nehmen pflegt. Eine andere Gruppe von Komponisten übernahm die Psychologie des Sprechdramas in die Oper, ohne zu bedenken, daß die psychologische Entwicklung einer Figur nur im Sprechdrama restlos gelöst werden kann. Eine dritte Gruppe — und das ist wohl die verbohrteste — wollte die Romantik aus der Oper entfernen und Zeittheater machen. Die Oper ohne Romantik ist wie ein Zahn ohne Nerv, sie ist ihres Lebensfadens beraubt. Denn wenn man der Gattung Oper überhaupt Daseinsberechtigung zusprechen will, so nur unter der Voraussetzung, daß wir es mit einem, den Realitäten abgewandten Kunstwerk zu tun haben, das uns erlaubt, jenseits von Zeit und Raum, in das Land der Romantik zu flüchten.

Ich glaube, daß das wahre Kunstwerk zwei Ziele hat: es muß uns erheben, oder es muß uns seinen Humor, seine Freude schenken. Ein Kunstwerk muß von solcher Beschaffenheit sein, daß es die beiden obengenannten Bedingungen sowohl für den naiven Zuhörer, als auch für den künstlerisch tiefer gebildeten Menschen erfüllt. Es muß deshalb von großer Einfachheit und Schlichtheit sein, die ihrerseits wiederum einem reichen Geist und reichen Können entspringen. Das ist das Universalkunstwerk der Oper, wie ich es mir für unsere Zeit wünsche und denke. Die Weiterentwicklung der Oper liegt meines Erachtens nicht darin, Probleme auszuklügeln und darzustellen — niemand war so »problemlos« wie Mozart —, sondern in einem ehrlichen und zu Herzen gehenden Musizieren, abseits von jeder Mode, abseits von jeder Richtung.

Unsere ganze moderne Musikkunst der letzten 20 bis 30 Jahre hat das Volk weit öfter aus den Opernhäusern und Konzertsälen hinausgetrieben, als hineingezogen. Wir modernen Komponisten müssen wieder einmal lernen, daß eine Kunst nur dann wahrhaftes Kulturwerk werden kann, wenn das Volk im edelsten Sinne mit unseren Werken mitsingt, wie es bei Mozart, Weber und Wagner mitgesungen hat. *(Hannoversches Tageblatt, 19. 5. 32)*

HANS CURJEL:
Neue Kriterien — Neue Maßstäbe

... Zwischen der realistischen und idealistischen Einstellung liegen diejenigen Produkte der Gestaltung, die zwar noch von den früheren Geleisen fixiert erscheinen, in ihrer Lebens- und Auswirkungsmöglichkeit jedoch schon von den gewandelten Umständen abhängig sind. Die Divergenz der Produkte gestaltender Arbeit erreicht einen bisher beispiellosen Grad. Sie spannt sich vom ideologischen Lehrstück, von der statistischen Montage und dem primitiven Versuch etwa mit neuen Klangmaterialien bis zu den auf subtilster formaler und denkerischer Differenzierung beruhenden Arbeiten der Konstruktivisten und Abstrakten und bis zur Klangwelt Schönbergs, in der ein Maximum spezifisch individualistischer Vorstellungs- und musikalischer Phantasiewelt sich niederschlägt.

Hier ist einzuschalten: schon die Produkte

der »Neuen Kunst», die als Rebellion gegen den formalen Akademismus die letzten drei Jahrzehnte durchziehen, erforderten einen teilweisen Umsturz der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, wenn auch die Gestaltungsgrundlagen dieser »Neuen Kunst« den Bereich rein ästhetischer Spannungen nicht aufgegeben haben. In der heutigen, vorgeschrittenen Situation müssen jedoch die bisherigen ästhetischen Kriterien und Maßstäbe grundsätzlich versagen. Werden sie angewendet, so ergeben sich verzerrte Bilder. Daß sie trotzdem fast ausschließlich angewendet werden, sowohl bei der kritischen Betrachtung der berufenen Mittler zwischen Produktion und Konsum wie bei der großen Masse der Konsumenten selbst, dies ist eine der Hauptursachen der Verwirrung, der das Kunstleben heute ausgesetzt ist. Man mißt die heutige Produktion mit den ästhetischen Maßstäben, die für eine ausschließlich ästhetische Produktion früherer Zeit Gültigkeit besessen haben: so erwartet man den großen Gefühlsausbruch in einer Zeit, deren treibende Kräfte auf logische Klarheit gerichtet sind; man erwartet sinfonisches Pathos, gesicherte lyrische Intimität, Verklärung der Leidenschaften aller Art. Und man ist enttäuscht, wenn man stattdessen ideologische Problematik dargereicht erhält, die zu ebensolcher Stellungnahme zwingt; ist enttäuscht, wenn Hagerkeit herrscht, wenn die Struktur der Gerüste sichtbar wird und wenn der Einzelmensch und sein privates Schicksal wie sein Gefühlsleben an Gewicht verliert zugunsten der großen allgemeinen Fragen. Und schließlich ist man von der Schmucklosigkeit wie von dem Mangel an seelischem Aufwand peinlich berührt.

In die Lage der — gelinde gesagt — Enttäuschung wird nicht nur der eingeschworene Gegner heutiger Gestaltung versetzt. Auch der Freund des Fortschritts, der Wortführer und Verteidiger der »Neuen Kunst«, sieht sich in schwieriger Lage, da der rein künstlerische Aufschwung, mit dem die Bewegung eingesetzt und rasch zu positiven Ergebnissen geführt hatte, an Elan verloren hat. Die Konstellation für die künstlerische Produktion scheint trübe. Trübe jedoch nur, wenn die hergebrachten Kriterien als weiterhin maßgeblich angesehen werden. Setzt eine Gesamtbetrachtung des Umkreises heutiger Gestaltung ein, wird außerdem die Relation zu den entscheidenden Fragen und Gebieten heutigen Lebens hergestellt, so ergeben sich andere, positivere Bilder . . . *(Melos XI/3)*

FRANZ WERFEL:

Prinzipien der neuen Bearbeitung von Verdis Don Carlos

. . . Ein gewissenhafter Opernbearbeiter gleicht einem guten Bilderrestaurator. Er wäscht den Staub, den Schmutz, die Übermalungen des Theaters und der Konvention von dem Werk, ohne etwas hinzuzufälschen. Er vermeidet auch jede Flickschneiderei. Von den drei Fassungen des »Don Carlos« haben wir die zweite, fünfaktige, zur Grundlage genommen. Das erste Bild, die Begegnung des Infanten mit seiner Braut in Fontainebleau, die Gesandtschaft des Vaters, die ihm die Braut entreißt, diese überaus wichtige Vorgeschichte des Dramas sollte zum Teil wenigstens sinnfällig erhalten bleiben. Von der Musik der Pariser Fassung haben wir einen wundervollen nächtlichen spanischen Mandolinenchor übernommen, der jene Szene einleitet, in der Don Carlos die verschleierte Eboli mit der Königin verwechselt. Durch diesen dämmerigen fernen Festchor erst erhält die Verwechslungsszene die richtige Farbe. Außer diesem Stück und ein paar Überleitungstakten hat die Pariser Fassung nichts hergegeben . . .

War also die unbedingte Treue zur Musik und zum komponierten Wort der oberste Grundsatz unserer Arbeit, so mußten wir um so mühsamer einen Weg finden, um der Tragödie jene bühnenmäßig-dramatische Klarheit zu schaffen, welche den alten Fassungen mangelte. Schon Verdi selbst hatte seinen »Don Carlos« von dem Schillerschen Szenarium sehr bewußt entfernt. Er übernahm die Hauptpersonen und einen Teil der Intrige, doch formte er die Charaktere frei und unabhängig von dem deutschen Dichter, obgleich gewisse Textwendungen des französisch-italienischen Librettos Schiller-Zitate sind. Verdis Philipp ist aber nicht Schillers Philipp und weit weniger noch sein Carlos der Carlos des Originaldramas. Mit bewundernswerter Gestaltungskraft hat der Musiker der Figur des Schillerschen Jünglings eine sehr moderne, seelisch gebrochene Menschlichkeit gegeben, die in den herrlichen Jamben jenes Jugendwerkes nicht zu finden ist. Doch Verdi begnügte sich nicht nur mit der eigenwilligen Charakterisierung der übernommenen Gestalten, sondern ging in seiner Unabhängigkeit so weit, daß man kaum mehr sagen kann, seine Oper sei »frei nach Schiller« verfaßt. Er hat das politisch-historische Liebesdrama des Deutschen nach zwei Richtungen hin erweitert, nach der spanisch-kirchlichen und

nach der phantastisch-übersinnlichen. Der Großinquisitor, bei Schiller eine geniale Episodenfigur, wächst in der Verdi-Oper zu einer dämonischen Hintergrundgestalt empor, die den Ablauf des Geschehens unerbittlich beherrscht und lenkt. Dieser Gestalt, die wie das unbesiegliche Schicksal, dunkel und ehern hinter den Geschehnissen thront, galt die wichtigste Fürsorge der neuen Bearbeitung. Durch den Kampf des Königtums gegen diese unfaßbare Macht gewinnt das menschliche Unglück des alternden Philipp eine tiefere tragische Bedeutung. Bei Verdi wird der gegen die *Ecclesia militans* aufbegehrende König nicht durch Mißtrauen, Liebesschmerz, durch den Haß des Sohnes, durch den Verlust des Freundes gebeugt, sondern durch die übermenschliche Person des Großinquisitors selbst und durch das in ihm verkörperte Prinzip. In der neuen Bühnenfassung wurde dieser Kampf aufs schärfste herausgemeißelt. . .

(Neue Freie Presse, Wien, 8. 5. 32)

RICHARD WETZ:

Die Instrumentation Anton Bruckners

Wir können bei Bruckner sehr deutlich bemerken, wie seine Instrumentationskunst im engsten Anschluß an seinen Aufstieg als Mensch und schöpferischer Gestalter innerer Gesichte höchst sinn- und zweckvoll ausreift; wir können es um so besser, als in letzter Zeit die Frühwerke des Meisters, von seiner Kinderzeit bis zur d-moll-Messe reichend, die man wohl als sein Opus I bezeichnen darf, veröffentlicht wurden. Diese Überschau wird dadurch wesentlich erleichtert, daß von der erwähnten Messe an jedes Werk eine Entwicklungsstufe für sich bedeutet. Wir wissen heute, daß Bruckners Werden mit langsamem, tastendem Schreiten einsetzte, daß er mit 40 Jahren erst am Ende des Anfangs stand, und daß er dann auf mächtigen Riesenstufen wiederum langsam und schwer, aber unbeirrt, wie von magischen Gewalten gezogen zu seiner hohen Vollendung, die wie bei Beethoven wohl Verklärung genannt werden kann, emporgestiegen ist. Die Zwischenstufen fehlen; die Werke, die man als solche betrachten könnte, sind äußerst gering an Zahl und — bei allem Eigenwert — für die Entwicklung als Ganzes gesehen — nicht von grundsätzlicher Bedeutung.

Man hat von Bruckners Instrumentationskunst gesagt, daß sie von Wagner abhängig sei, daß Bruckner dessen Art der Orchestrierung übernommen habe. Jeder Genius ist einmalig, in seinem tiefsten Wesenskern einzigartig, unvergleichbar. Vergleichsbrücken von der sinnlich-technischen Seite zu schlagen, bedeutet eine Fehlhandlung, wenn man das Technische nicht als etwas Äußerliches, sondern durch das Schöpferwesen Bedingtes erkannt hat. (Die Polyphonie Händels und Bachs z. B. erscheint mir als treues Abbild ihrer Individualität.) Das Urteil über die Instrumentation Bruckners stützt sich in der Hauptsache auf die Benutzung der Tuben, der dreifachen Holzbläserbesetzung u. a., wobei übersehen wird, daß er diese Besetzung des Orchesters erst in den beiden letzten Sinfonien vornahm, daß er in der siebenten Sinfonie zwar die Tuben gebraucht, sich aber mit doppelten Holzbläsern begnügt. In Wirklichkeit verwendet der junge Bruckner bis zur d-moll-Messe (1864) das Orchester ganz im Stile von Haydn und Mozart; das ist um so leichter festzustellen, als es sich zunächst nur um die orchestrale Begleitung kirchenmusikalischer Gesänge handelt. So zeigt denn die im Jahre 1854 entstandene b-moll-Messe keine bemerkenswerten Eigentümlichkeiten musikalischen Ausdrucks, auch nicht in der Instrumentation. Das Wesen des Musikalischen in dieser Messe ist bedingt durch Bruckners Jugend, die bei ihm weit tiefer in die Lebenszeit sich hineinerstreckte, als das sonst der Fall zu sein pflegt. (In gleichem Lebensalter hatte Schubert sein ungeheures Lebenswerk bereits vollendet!) Die Art der Instrumentation des Werkes jedoch beweist die Wahrhaftigkeit des werdenden Genius, der sich von jedem Versuch freihält, durch äußerliche Wirkung mangelnde innere Größe vorzutäuschen, im Gegensatz zu den kundigen Thebanern, von denen Goethe sagt: »Mancher gilt für fett und ist doch nur geschwollen.«

(Das Orchester, IX/9)

Auf viele Anfragen:

Die nächste, dritte Folge der

KLEINEN LEGENDEN IN HEITERER TONART

wird im Septemberheft erscheinen.

NEUE OPERN

Hanns Eisler, der gegenwärtig in Rußland weilt, sammelt dort Stoff für eine Oper »*Der Aufbau des neuen Menschen*«, die er für die Leningrader Oper schreibt.
Zoltan Kodalys neue Oper »*Die Szekler Spinnstube*«, ein einaktiges Singspiel, erfuhr in Budapest ihre Uraufführung.
»*Panzerschiff Potemkin*« lautet der Titel einer Oper, die die Moskauer Komponisten *Retehinskij* und *Ponomareff* geschrieben haben.
Joseph Suder hat Text und Komposition einer abendfüllenden Oper »*Kleider machen Leute*« vollendet.

*

Eugen d'Alberts nachgelassene Oper Mr. Wu, von der etwa die Hälfte fertiggestellt werden konnte, wird von *Leo Blech* nach den Skizzen vollendet.
Der Westdeutsche Rundfunk brachte das romantische Singspiel »*Die lustigen Musikanten*« von *E. T. A. Hoffmann*, 1804 in Warschau entstanden, in der Bearbeitung von *Paul Heinrich Gehly* zur Neuaufführung.
Tschaikowskijs in Deutschland noch nicht aufgeführte komisch-phantastische Oper »*Die goldenen Schuhe*« ist in der Bearbeitung von *Heinrich Burkard* vom Nationaltheater Mannheim zur Uraufführung erworben worden.

OPERNSPIELPLAN

HELLERAU: Das *Festspielhaus* wurde am 4. Juni mit einer Aufführung von *Glucks* »*Iphigenia in Aulis*« (musikalische Leitung: Fritz Busch, Inszenierung: Alexander Schum) wieder eröffnet.

MÜNCHEN: Für die *Wagner- und Mozart-Festspiele*, mit anschließender Richard Strauß- und Hans Pfitzner-Woche (18. Juli bis 28. August im Prinzregenten-Theater bzw. Residenz-Theater), sind als Gäste *Maria Olszewska*, *Elisabeth Schumann*, *Curt Taucher* gewonnen worden. *Sir Thomas Beecham* wird mehrere Mozart-Opern und ein Festkonzert mit sinfonischen Werken von Haydn, Delius und Strauß leiten.

PARIS: Zwei *Tristan*-Aufführungen in der Großen Oper wurden zu den größten Ereignissen des Pariser Kunstlebens. *Furtwängler dirigierte*, Mitwirkende waren Frieda Leider, *Maria Olszewska*, *Melchior*, *Kipnis*, *Janssen*. Es wurde deutsch gesungen. — In einem begeistert aufgenommenen Konzert traten die

gleichen Sänger mit Liedvorträgen, von Furtwängler begleitet, auf.

WIEN: Die Staatsoper plant in der nächsten Spielzeit die Aufführung folgender Opernneuheiten: »Spuk im Schloß« von *Kricka*, »Der arme Matrose« von *Milhaud*, »Jahrmarkt von Sorotschinsky« von *Mussorgskij*, »Bettler Namenlos« von *Robert Heger*.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Kurt Beythiens neues Hornkonzert wurde zur Eröffnung der Neustädter Festwoche im Dresdner Albert-Theater uraufgeführt.
Eine »Introduktion und Passacaglia für Orgel« von *Otto Busch* gelangte in der Dortmunder Petrikirche zur Uraufführung.
Ein nachgelassener Streichquartettsatz von *Walter Courvoisier*, ein romantisch-stimmungsreiches Stück, kam in Basel durch das Baseler Streichquartett zur Uraufführung.
Im Rahmen eines Kompositionsabends von Werken *Gustav Erlemanns* wurde, als Probe einer neuen Arbeit, ein Teil von Erlemanns »Christus Rex« in Trier zur Uraufführung gebracht.
In der Kirche St. Mechtern in Köln wurde eine Messe von *Hans Eschmann* uraufgeführt. Dem Werk wird ein neuer Messe-Typus nachgerühmt.
Für *Paul Graeners* neues Orchesterwerk »Sinfonia breve« sind Aufführungen in Dresden unter Busch und Leipzig unter Bruno Walter festgesetzt.
Heinrich Kosnicks Werken für Klavier, von denen sich eine »Caprice im alten Stil« als ein besonders dankbares Vortragsstück erwies, verhalf Herta Kumbruch in einem Berliner Konzert bei der Uraufführung zum ansehnlichen Erfolg.
Beim Pfingst-Pontifikalamt im Aachener Dom erfuhr das neue Werk *Heinrich Lemachers*, die »Missa Pax Christi in regno Christi«, ihre Uraufführung durch den Aachener Domchor in Verbindung mit dem MGV. Orphea. Dieses Werk dürfte einen Höhepunkt in dem Messe-

schaffen Lemachers darstellen. Es ist eine sogenannte Parodiemesse über das deutsche Kirchenlied »Großer Gott, wir loben dich«.

Karl Meister ist neuerdings mit drei Tokkaten für Orgel hervorgetreten. Aufführungen in München, Mannheim, Heidelberg, Landau und Speyer. Erfolgreich waren auch drei Rilke-Gesänge. Eine Alt-Kantate mit oblig. Instrument und eine Tafelmusik für fünf Tenorgamben und Pauke stehen vor der ersten Wiedergabe.

H. Meyer von Bremens »Offenbarung Johannis« für Baritonsolo, Chor, Orchester und Orgel gelangte unter Rudolf Mauersberger in der Kreuzkirche (Dresden) zur Uraufführung.

Zwei Streichquartette von *Heinz Munkel* wurden in Freiburg i. B. durch das Berne-Quartett zur Uraufführung gebracht.

Neue Lieder sowie einige instrumentale Arbeiten intimen Charakters von *Wilhelm Peter Radt* erfuhren in Bochum ihre erste öffentliche Wiedergabe.

Innerhalb eines erfolgreichen Konzerts mit Kompositionen von *Miklos Rozsa* in Paris erfuhren die Klaviervariationen op. 9 ihre Uraufführung.

Im Braunschweiger Dom wurde eine Choralmotette über »Eine feste Burg« von *Ferdinand Saffe* zur Uraufführung gebracht.

Richard Strauß hat eine Orchestersuite aus seinem Ballett »Schlagobers« zusammengestellt, die acht Nummern umfaßt.

Richard Tauber, der Operettentenor, dirigierte in Freiburg einen eigenen »Prolog und Epilog zu einem dramatischen Gedicht für Orchester«.

Von *Richard Tronnier* kamen in der letzten Spielzeit u. a. eine Schauspielouvertüre und eine Trauermusik für Orchester, die Klaviersonate op. 39, das Ernste Stück für Violine und Orgel op. 42 und Drei Sätze für Kontrabaßquartett zur Uraufführung.

Den Galsworthy-Zyklus »Nacht des Lebens« für eine Frauenstimme und Bläser von *Fritz Valentin* brachte die Wiener Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik erstmals zur Aufführung.

Hermann Hans Wetzler hat eine Sinfonie Concertante für Solovioline und Orchester vollendet.

Kurt von Wolfurts »Hymne an die Freiheit« gelangte im Mai in der »Mirag« durch die Dresdner Singakademie unter Leitung von Paul Scheinpflug zur Uraufführung.

Von *Alexander Zemnitz* wurde die Duo-Sonate für Saxophon und Banjo op. 27 in der Ungarischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für neue Musik zur Uraufführung gebracht.

KONZERTE

ASCHAFFENBURG: Die Städtische Musikkultur veranstaltete einen erfolgreich verlaufenen Kompositionsabend mit Werken von *August Reuß:* Fantasie für zwei Klaviere, Violinsonate op. 26, Lieder zu Klavier und Orgel, Klaviertrio op. 30.

BERLIN: Eine Gedächtnisfeier für *Hugo Kaun* veranstaltete das Lessingmuseum (G. R. Kruse, R. Laugs, M. Glaß-Villaret, A. Liebermann), eine für *Eugen d'Albert* der Bund deutscher Komponisten (Mitwirkende: Schillings, Graener, Heinz Jolles, das Berliner Sinfonieorchester).

Bei einem *Robert Hernried* gewidmeten Kompositionsabend im Lessingmuseum wirkten Roland Hell, Ludwig Heß, G. Müller und B. Masurat mit.

Erich Kleiber wird mit den Philharmonikern in kommender Spielzeit sechs Konzerte geben, *Otto Klemperer* mit dem Philh. Chor eine Aufführung von Bachs h-moll-Messe veranstalten.

EILENBURG: Hier fand eine Gedenkfeier für *Franz Abt* statt.

HAGEN: Dem verflossenen Musikwinter gaben *Hans Weisbach* und *Wilhelm Sieben* das Gepräge. Knoch geht nach einer Aufführung von Händels »Esther« durch den Pauluskirchenchor in den Ruhestand.

KIEL: Das Städt. Orchester feierte sein 25jähriges Bestehen durch ein Festkonzert, dessen Leitung Jochum, Krasselt, Neubeck und Richter innehatten.

KNITTELFELD (Obersteiermark): Die Aufführungen des Philharmonischen Orchesters, das in Otto Krischke einen stilsicher gestaltenden Dirigenten besitzt, standen 1931/32 auf besonders hohem Niveau. In zwei Konzerten (»Requiem« und ein Abend mit gemischtem Programm) wurde Mozart gehuldigt. In einem Bläserkammermusikabend bewiesen die Solisten des Orchesters ihre technischen Qualitäten. Eine Glanzleistung reifster Orchesterkultur war die erschütternde Wiedergabe der 3. Sinfonie Bruckners, verbunden mit einer ausdrucksvollen Interpretierung der Glockensinfonie Haydns. *R. M.*

KOLBERG: Hier wird das nächstjährige Pommersche Musikfest als Max Reger-Fest veranstaltet werden.

KONSTANTINOPEL: Marta Schellenberg (Münchener Staatsoper) gab hier zwei Konzerte mit großem Erfolg und sang außerdem in Angora.

KUFSTEIN: Die Heldenorgel wurde von *Alfred Sittard* am 4. Juni gespielt und damit die Konzertspielzeit des Sommers eröffnet.

LONDON: *Elena Gerhardt, Friedrich Schorr* und *Wilhelm Backhaus* fanden bei einem Wohltätigkeitskonzert für notleidende Musiker rauschenden Beifall.

MANNHEIM: *Ferdinand Pfohls* vor dem Krieg oft aufgeführter »Twardowsky« für Männerchor, Mezzosopransolo und großes Orchester kam in einem von Friedrich Gellert geleiteten Festkonzert vor 3500 Hörern mit starkem Erfolg zu Gehör.

NÜRNBERG: Bei der *Haydn-Feier* im Rathaussaal kam u. a. die »Nelson-Messe« nur durch die Studierenden des Städt. Konservatoriums (150 Sänger, 55 Instrumentalisten, 4 Solisten) zur Wiedergabe.

PYRMONT: Vierzehn Sinfoniekonzerte finden diesen Sommer statt. Die Dresdener Philharmoniker spielen unter Stöver, Hermann Abendroth und Fritz Busch wirken als Gastdirigenten mit, Havemann und Lubka Kolessa übernehmen die Soli.

SAARBRÜCKEN: Das Städt. Orchester veranstaltete anläßlich seines zehnjährigen Bestehens ein Jubiläumskonzert unter *Felix Lederer*. Werke von Haydn, Mozart, Schubert, Weber, Beethoven bestritten das Programm. Im verflossenen Dezennium wurden von etwa 80 Komponisten mehr als 300 Kompositionen zur Aufführung gebracht, darunter über 100 Erstaufführungen und Novitäten. Rund 100 verschiedene Solisten haben bei den Konzerten mitgewirkt.

STENDAL: *Hermann Henrich*, Leiter der musikalischen Veranstaltungen, brachte u. a. seine Schauspielmusiken zu Schillers Turandot und Goethes Faust unter starkem Beifall zur Uraufführung.

STUTTGART: Im Kammermusikabend der Konzertgemeinde bot *Karl Hasse* u. a. seine Violinsonate op. 18 in a-moll. Den Geigenpart spielte Willy Kleemann.

TILSIT: Vier Chorkonzerte, zwei Sinfoniekonzerte, mehrere Kammermusikabende und eine Reihe von Sonntagsmatineen bildeten das Rückgrat des verflossenen Musikwinters.

TOKIO: *Robert Pollak* (Violine) und *Leo Sirota* (Klavier), beide Professoren an der Kaiserlichen Musikakademie, spielten an drei Abenden Beethovens sämtliche Violinsonaten. Die Konzerte waren sehr gut besucht. Das Publikum, dem die meisten Sonaten neu waren, lauschte andächtig der ausgezeichneten Wiedergabe.

WEIMAR: Auch in diesem Sommer wird vom Deutschen National-Theater ein *Bruckner-Fest* veranstaltet. Es werden sämtliche zehn Sinfonien Bruckners in der Herderkirche zur Aufführung gebracht.

WÜRZBURG: Das *Mozart-Fest* brachte vier Aufführungen im Kaisersaal, im Hofgarten der Residenz, eine Nachtmusik, ein Kirchenkonzert sowie Orchester- und Kammermusikabende. Als Solisten traten u. a. *Rudolf Watzke* und *Gaspar Cassado* auf.

*

Die *Berliner Philharmoniker* sind von ihrem Triumphzug unter Furtwängler zurückgekehrt. In ihren weiteren Auslandskonzerten (Rom, Florenz, Turin, Zürich, Genf, Basel) ernteten sie die gleichen Beifallsstürme wie auf den Anfangsstationen ihrer Reise.

Die *Hamburger Madrigal-Vereinigung*, die unter Führung von *Otto Stöterau* eine dreimonatige Konzertreise durch Südamerika (Brasilien, Uruguay, Argentinien) unternimmt, hat starke Erfolge aufzuweisen.

Holles Madrigal-Vereinigung, Stuttgart (Leitung: Hugo Holle), hatte in den beiden letzten Jahren außer in Deutschland auf Konzertreisen in Amerika, Holland, der Schweiz, Österreich und der Tschechoslowakei große Erfolge zu verzeichnen.

Der *Zulaufsche Madrigalchor* (Dirigent: Bruno Stürmer) konnte sich gleichfalls hoher Anerkennung auf seiner Hollandreise erfreuen.

Eine Anzahl der nicht vollbeschäftigten oder erwerbslosen Orchestermusiker Leipzigs hat sich zu einer *künstlerischen Arbeitsgemeinschaft* zusammengeschlossen. Die Mitglieder proben seit Jahr und Tag, erst unter Leitung von Günther Ramin, jetzt unter dem jungen Dirigenten *Sigfrid Walther Müller*. Ein öffentliches Konzert legte von dieser Musizierfreudigkeit das beste Zeugnis ab.

Auch in *Essen* hat sich ein Sinfonie-Orchester gebildet, das unter Leitung von *Anton Nowakowski* bereits mit Erfolg in Oper und Konzert mitgewirkt hat.

Im Leipziger Gewandhaus werden in der nächsten Spielzeit zwei Gastkonzerte des *Berliner Philharmonischen Orchesters* unter *Furtwäng-*

ler stattfinden. Damit werden die Berliner Philharmoniker im Rahmen der Gewandhauskonzerte zum erstenmal in Leipzig zu Gast sein. Im Austausch wird das *Leipziger Gewandhausorchester* in der Berliner Philharmonie, voraussichtlich unter *Bruno Walter*, konzertieren.

Deutsche Dirigenten in Leningrad. Die Leningrader Philharmonie hat *Fritz Stiedry, Hans Steinberg, Jascha Hornstein, Oskar Fried* und *Gustav Brecher* zur Abhaltung von Gastspielkonzerten in Leningrad verpflichtet. Gleichzeitig sind auch der bekannte französische Dirigent Ansermet und der Generalmusikdirektor der Chicagoer Oper, Egon Pollak, sowie der italienische Dirigent Molinari nach Leningrad eingeladen worden.

TAGESCHRONIK

Der Musikhistoriker Dr. *Erdmann Werner Böhme,* Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Greifswald, konnte in einem alten Sammelband der Arnstädter Kirche handschriftlich zwei und im Besitz der Leipziger Stadtbibliothek im Druck eine bisher unbekannte Motette von *Johann Ernst Bach*, einem nahen Verwandten Johann Sebastians, für den er die 12 Vivaldischen Konzerte abschrieb, auffinden. Damit ist wieder ein Stück des musikalischen Gutes der Familie Bach der Vergessenheit entrissen worden.

Zwei abhandengekommene Streichquartette (Manuskript) von *Waldemar von Bausznern* werden von der Witwe des Komponisten gesucht. Die Quartettvereinigungen werden gebeten, ihren Notenbestand durchzusehen und die vermißten Werke an *Frau Professor E. von Bausznern, Potsdam, Sanssouci, Haus am Drachenberg,* zurückzusenden.

Das Warschauer *Chopin-Komitee* will die Überführung der Gebeine aus Frankreich nach Polen veranlassen. Sie sollen in Krakau oder in Warschau beigesetzt werden.

In Paris ist am 17. Juni ein *Debussy-Denkmal*, ein Werk der Bildhauer Jan und Joel Martel, enthüllt worden.

Die *St. Pauli-Kirche in Hamburg* feiert ihr 250jähriges Jubiläum; das Geschenk besteht in einer neuen Orgel, die zu Pfingsten geweiht wurde.

Der *Musikverein Darmstadt* konnte auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken.

Mit einem Festkonzert beging der am 27. April 1842 mit dreißig Sängern gegründete *Kölner Männergesangverein* sein 90jähriges Bestehen.

Ziemlich gleichzeitig beging der noch zu deutscher Zeit gegründete *Straßburger Männergesangverein* das Fest seines 60jährigen Bestehens.

In *Kairo* tagte der erste internationale *Kongreß für orientalische Musik*, der sich die Erhaltung und Pflege der seit Jahrhunderten stationären arabischen Musik zur Aufgabe stellt. An den Verhandlungen nahmen u. a. Joh. Wolf, Curt Sachs, Chantavoine, Rabaus, Hindemith, Wellesz und Haba teil.

Jubiläum der Württembergischen Hochschule für Musik. Die aus dem Königl. Konservatorium hervorgegangene Württ. Hochschule für Musik kann ihr 75jähriges Jubiläum feiern. Aus diesem Anlaß finden vom 2. bis 5. Juli vier Festveranstaltungen statt, darunter in der Liederhalle ein Sinfonie- und Chorkonzert (Oratorium: Die heilige Elisabeth von Joseph Haas) und zwei Kammerkonzerte im Konzertsaal der Hochschule. Dieser Festlichkeit ging im Juni eine *Musikpädagogische Studienwoche*, die chorische und instrumentale Laienmusik brachte, voraus; veranstaltet war sie vom Musiklehrerseminar der Hochschule. Die Mitwirkenden waren erlesene Persönlichkeiten.

Der Verband deutscher Orchester- und Chorleiter hielt seine ordentliche Hauptversammlung in Köln ab. Die Neuwahl des Vorstandes ergab: *Siegmund von Hausegger* (Vorsitzender), *Rudolf Cahn-Speyer* (geschäftsführender Vorsitzender), *Hermann Abendroth, Peter Raabe, Wilhelm Sieben* (Beisitzer).

Der *Verein der Berliner Musikalienhändler* beging im Breitkopf-Saale zu Berlin die Feier seines 50jährigen Bestehens. Der Vorsitzende Dr. *Gustav Bock* begrüßte die Gäste, die zahlreich erschienenen Vertreter der Behörden, die Abgesandten der befreundeten Fachorganisationen und die Vertreter der Presse. Die Festrede hielt *Robert Lienau*. Für den Börsenverein und andere Verbände sprach Dr. *Robert Ries*. Die Veranstaltung war von einem reichen musikalischen Programm umrahmt.

Die *Universität Erlangen* feierte im Mai das 10jährige Bestehen ihres *Musikwissenschaftlichen Seminars*.

Die *Robert Schumann-Gesellschaft* hielt ihre Jahresversammlung am 5. Juni in Zwickau ab.

In *Stockholm* wird eine Mozartgemeinde der internationalen Stiftung *Mozarteum* in Salzburg gegründet. Den Auftakt hierzu bildet eine Veranstaltung des Leiters der *schwedischen* Oper in Stockholm, John Forsell, die in Form eines Konzertes als öffentliche Mozarthuldi-

gung im Foyer des Opernhauses stattfinden wird.

Die vom *Bodebund für Gymnastik* nach Heidelberg einberufene fünftägige Tagung stand unter dem Thema »Musik und Bewegung«. In Vorträgen Rudolf Bodes und Oskar Fitz' wurden die Grundgesetze der körperlichen Bewegung, der melodischen und klanglichen Entwicklung aufgedeckt und ihre Beziehungen theoretisch festgestellt, praktisch erprobt, von Bode am Klavier, von Fitz an den Streichinstrumenten. Der Unterricht gliederte sich einmal in Bewegungslehre (Gymnastik), zum andern in Stimmbildung und Chorsingen.

Der im Oktober 1932 in Basel beginnende Kurs ist der sechste, den *Felix Weingartner* am Basler Konservatorium leitet. Im Juni 1933 wird wieder wie alljährlich ein Meisterkursus abgehalten, der für fortgeschrittene und bereits über eine gewisse Dirigentenerfahrung verfügende Teilnehmer bestimmt ist, während der von Oktober bis Juli dauernde Jahreskurs sich mehr an Anfänger wendet. Die Teilnehmer des ersten Kurses wohnen sämtlichen Proben für die Sinfoniekonzerte sowie den Orchesterproben für die Oper bei; auch hält Weingartner mit dieser Klasse regelmäßige Übungen im Lesen und Spielen von Opernpartituren ab. Für den Meisterkurs im Juni steht den Schülern das volle städtische Orchester zur Verfügung; sie haben ferner Gelegenheit, sich in Konzerten dem Publikum und der Presse vorzustellen. Seit Beginn der Kurse im Herbst 1927 haben sich schon über hundert Schüler daran beteiligt.

Die Internationale Stiftung Mozarteum veranstaltet unter Mitwirkung der Salzburger Festspiele zum vierten Male im Juli und August *Internationale Dirigenten- und Musikkurse*. In der Dirigentenklasse werden die prominenten Festspieldirigenten unterrichten.

Russische Musikpreise. Das Moskauer Große Theater schreibt einen internationalen Wettbewerb für eine Oper, ein Ballett, für die Musik zu einer Festvorstellung und für eine Sinfonie aus. Es handelt sich um Kompositionen, die mit künstlerischen Ausdrucksmitteln »die grundsätzlichen, durch den Verlauf des proletarischen kulturellen Aufbaus hervorgerufenen Umwälzungen« widerspiegeln. Die Grundlage dieser Kompositionen soll die »Ideologie des Proletariats« sein. Die Oper soll ein abendfüllendes dreiaktiges musikdramatisches Werk sein. Vom Ballett wird gefordert, daß es frei von Traditionen choreographischer »Klassik« sei und den Ausführenden dramatische Betätigungsmöglichkeiten biete. Die Preise sind folgendermaßen festgesetzt: Für die Oper bzw. das Ballett drei Preise zu 20 000, 12 000 und 8000 Rubel; für die Sinfonie drei Preise zu 7000, 4000 und 3000 Rubel; für die Festmusik der Oktober-Aufführung zwei Preise zu 5000 und 10 000 Rubel.

Ein neues Musik-Preisausschreiben. Die Direktion des *Carlton Hotels* in *Amsterdam* sucht eine packende Komposition in Form eines Walzers oder eines anderen Werkes leichter Natur für kleines Orchester. Preis: 1000 Holl. Gulden. Vorsitzender des Preisgerichts ist *Wilhelm Mengelberg*.

Kapellmeister *Hermann Adler* scheidet auf eigenen Wunsch aus dem Ensemble des Bremer Stadttheaters aus.

Kapellmeister *Albert* (Kaiserslautern) wurde an Stelle des ausgeschiedenen Irmer zum Wiesbadener Kurkapellmeister gewählt.

Der Weimarer Kammermusiker *Leo Bechler*, seit acht Jahren erster Vorsitzender des Reichsverbandes Deutscher Orchester und Orchestermusiker, beging jüngst seinen 50. Geburtstag.

Karl Elmendorff wird im Kursaal von Ostende ein Sinfoniekonzert dirigieren.

Intendant *Hartmann* legt die Leitung des Stadttheaters Kiel nieder.

Hanns Hasting, der musikalische Begleiter von *Mary Wigman*, brachte seine eigenen Tanzkompositionen in *New York* erfolgreich zur Aufführung.

Jascha Horenstein erntete als Gastdirigent in Moskau und Leningrad einen außergewöhnlichen Erfolg.

Franz von Hoesslin übernimmt mit Beginn der kommenden Spielzeit die musikalische Oberleitung der Breslauer Oper und wird einen Teil der Sinfoniekonzerte der Schlesischen Philharmonie dirigieren.

Eugen Jochum verläßt Duisburg, um vom 1. August ab nach einer sehr erfolgreichen Gastdirektion die Leitung des Berliner Funkorchesters zu übernehmen.

Jan Kiepura wurde vom österreichischen Bundespräsidenten zum Kammersänger ernannt.

Josef Klein, Leiter der Sonderklasse für Violine am städtischen Konservatorium in Augsburg, entdeckte eine neue Art des Übens, die vollständig stumm auf rein geistiger Basis ausgeführt wird.

Zum Intendanten des ehemaligen Kasseler Staatstheaters, jetzt Kurhessischen Landes-

theaters, wurde der Intendant des Stadttheaters Mainz, *Klitsch*, ernannt.

Werner Korte wurde als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität *Münster* zugelassen.

Heinrich Laber unternimmt im Juli eine Konzertreise nach Rußland und dirigiert die Philharmonie in Moskau und Leningrad, ferner in der Ukraine und in Tiflis.

Lotte Leonard singt in einer Anzahl russischer Radiokonzerte deutsche und fremdsprachige Lieder.

Fritz Mahler wurde von der Direktion des dänischen Rundfunks als Dirigent an den Kopenhagener Sender verpflichtet.

Hans Mersmann ist als Leiter der musikalischen Sendungen an die *Deutsche Welle* berufen worden.

Renato Mordo wurde als Oberregisseur der Oper an das Deutsche Theater in *Prag* verpflichtet.

Der Direktor der *Philharmonie* in *Leningrad* *Neumann* ist seines Postens enthoben worden mit der Begründung, daß er der Arbeiterschaft ideologisch fremde Werke vorgesetzt habe, Werke, die den Geist des »fäulnisgeschwängerten Liberalismus« repräsentieren sollen.

Erich Orthmann wird, als Nachfolger Kuns, erster Kapellmeister am Danziger Stadttheater.

Max von Schillings ist nach Max Liebermanns Ausscheiden zum Präsidenten der Preuß. Akademie der Künste berufen worden.

Das Stadttheater Halle verpflichtete als Nachfolger von Erich Band den Oldenburger Landesmusikdirektor *Johannes Schüler* als ersten Kapellmeister für Konzert und Oper.

Albert Schweitzer ist von der Universität Oxford zum Ehrendoktor der Theologie ernannt worden. Er wird eine Reihe von Orgelkonzerten in England geben.

Walter Stöwer ist von der Bad Pyrmont Aktiengesellschaft in Anerkennung seiner Verdienste um das musikalische Leben in Pyrmont zum Generalmusikdirektor ernannt worden.

W. I. Suk, der Dirigent des Moskauer Großen Theaters blickt auf eine 50jährige Tätigkeit zurück. 1925 wurde ihm die Ernennung zum »Helden der Arbeit« zuteil, bald darauf auch die zum »Künstler des Volkes«.

Hans Weisbach wird im kommenden Winter fünf Konzerte in Stockholm, vier in Kopenhagen dirigieren.

Herm. W. von Waltershausens 50. Geburtstag fiel nicht in den Mai, wie irrtümlich gemeldet; der Künstler wird ihn im Oktober begehen.

TODESNACHRICHTEN

In Los Angeles †, 65jährig, der aus Kassel gebürtige Tenor *Andreas Dippel* in völliger Armut. Seine Karriere führte ihn von Bremen über London, Paris und Bayreuth bis zur *Metropolitan-Oper*, die er Jahre hindurch leitete.

Peter Epstein, der in Breslau ansässige namhafte Musikhistoriker, Herausgeber und Kritiker, unsern Lesern wohlvertraut durch zahlreiche Beiträge als einer der kenntnisreichsten Publizisten, dem vornehmlich auf dem Gebiet der älteren Musik viele wertvolle Forschungsergebnisse zu danken sind, † nach längerem Krankenlager zu Breslau, wo er 1923 promovierte und 1927 Privatdozent an der Universität wurde. Von Geburt Elsässer, hat Epstein ein Alter von nur 31 Jahren erreicht.

Emil Paur, in Czernowitz geboren, einer Wiener Musikerfamilie entstammend, Schüler Hellmesbergers, Epsteins, Bruckners, Dessoffs und Bülows, Dirigent in Berlin, Kassel, Leipzig, Boston, New York, London, Madrid, hervorragender Pianist und vortrefflicher Lehrer, † 77jährig in Mistek.

Clementine Schuch, die Witwe Ernst Schuchs, einst der Koloraturstern der Dresdner Hofoper, † 80jährig in Kötzschenbroda.

Paula Stebel, hochbegabte Pianistin, durch ihre Lehrtätigkeit am Hochschen Konservatorium bekannt, † in Frankfurt a. M.

In Wien † an den Folgen einer Operation *Karl Stiegler*, der erste Hornist des Wiener Philharmonischen Orchesters und einer der ersten Hornvirtuosen unserer Zeit.

Emil Sulzbach, der Frankfurter Liederkomponist, bekannt auch als langjähriger Vorsitzender des Kuratoriums von Hochs Konservatorium, † zu Homburg.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

KUNSTVERFLECHTUNG UND KULTURVERPFLICHTUNG DES RUNDFUNKS

VON

LUDWIG NEUBECK-LEIPZIG

Der ungeheure Auftrieb und die beispiellose Entwicklung des Rundfunks als Sprachrohr des öffentlichen Lebens wie als Vermittler und Austauschorgan geistiger Strömungen hat uns im letzten Dezennium vor eine neue Situation gestellt, die namentlich hinsichtlich der kulturellen Verantwortung zu veränderter Stellungnahme nötigte. Technik und Kunst haben ja immer — analog ihrer gemeinsamen griechischen Namenswurzel — einander befruchtet, und wir wollen uns bei der allgemeinen Neigung, das Mechanische in künstlerischen Dingen abzulehnen, doch daran erinnern, daß ohne die technisch-mechanische Vervollkommnung der Instrumente zum Beispiel weder das moderne Orchesterkolorit, noch die heutige Kammer-, Kirchen- und Hausmusik möglich wäre. Mehr als wir gemeinhin wahrhaben wollen, spielen technisch-mechanische Voraussetzungen in die geistigen und seelischen Bezirke der Kunst hinein, so auch akustische Bedingtheiten, die die Güte und das Wesen einer künstlerischen Aufführung immer mitbestimmt haben. Aber die Übertragung von lebendiger Musik durch elektrische Wellen, die ja zunächst auch nichts anderes sein wollte als eine akustische Vermittlung auf technischem Wege, hat sich in kürzester Zeit zu einer so gewaltigen Organisation entwickelt, daß damit nicht allein rein künstlerische, sondern im wesentlichen auch soziologische und wirtschaftliche Probleme in Bewegung gerieten, die um so brennender wurden, als fast in gleicher, wenn auch gegensätzlicher Kurve unsere gesamte Kunstpflege, die noch in der Inflation eine hohe Scheinblüte erlebte, völlig absank. Ohne Zweifel haben die außerordentlich ungünstigen wirtschaftlichen Verhältnisse ebenso die Entwicklung des Rundfunks begünstigt, wie sie andererseits die bisher legitimierte Kunstpflege, Theater, Konzertwesen, wie Hausmusik, gefährdeten. Doch wäre es müßig, die Schuld für eine derartige Entwicklung nun schlechtweg dem Rundfunk aufzubürden und in seinem Aufdenplantreten den seichten aber wohlfeilen »Ersatz« für die echte, aber leider zu kostspielige Kunst zu sehen. Die Frage, was geschehen wäre, wenn unter den heutigen Verhältnissen der Rundfunk nicht in die Erscheinung getreten wäre, ist leicht zu beantworten: die Situation für Theater, Konzerte und Musikhochschulen wäre die gleiche gewesen, denn der heutige Mensch, der nicht ohne Murren seine zwei Mark Rundfunkgebühren monatlich opfert, hätte ebensowenig das Geld und wahrscheinlich auch nicht das Interesse aufgebracht, um durch seinen Besuch die kostspielige repräsentative Kunstpflege zu stützen. Zeigt sich doch die Anteilnahme der Allgemeinheit an Sport, Gymnastik, Natur-

erleben, Kino und Politik in viel stärkerem Maße als ihre Liebe zur Kunst, und wo heute Kunst im Volke gepflegt wird, ist sie ganz anderer Art, als die der offiziellen Kunstpflege.

Ganz bedenklich ist jedoch, daß gerade bei der Jugend die Kunstfreude durchaus nicht mehr im Mittelpunkt ihres Denkens und Fühlens steht. Die Ursache einer solchen Zeiterscheinung in einer Verflachung oder Minderwertigkeit des Gegenwartsmenschen zu suchen, würde den Kern der Sache nicht treffen. Tatsache ist, daß sich seit dem Kriege unsere gesellschaftliche Struktur, die bis dahin die Trägerin des Kunstlebens war, wesentlich geändert hat, und daß sich damit sowohl Kunstanschauungen wie Kunstbedürfnis verwandelten. Sichtbar treten heute neue Schichten von Menschen, die für die Öffentlichkeit aktiviert worden sind, in Erscheinung, die für sich zu gewinnen die traditionsbewußt an ihrer Struktur festhaltende öffentliche Kunstpflege nicht vermocht hat. Denn noch immer findet die offizielle Kunstpflege nicht aus der »splendid isolation« heraus, die in Zeiten eines wohlhabenden Bürgertums und einer kunstbegeisterten Oberschicht am Platz war, die aber heute soziologisch nicht mehr haltbar ist und damit den Anschluß an eine veränderte Zeit eigentlich verpaßt hat. Wenn das heutige Kulturtheater außer seinen Abonnenten auch »Theatergemeinden« Eintritt gewährt, wenn die großen städtischen Konzertunternehmungen nebenher noch Volkskonzerte zu billigen Preisen veranstalten, so sind das Zugeständnisse, die äußerlich den veränderten Verhältnissen zwar Rechnung zu tragen suchen, aber grundsätzlich in der geistigen Haltung des Programms und der Veranstaltung nichts geändert haben.

Man hat vom Kino gelernt, daß nicht nur die billigen Preise den Eintritt vielen kunstbedürftigen, aber wirtschaftlich verarmten Menschen ermöglichen, sondern daß auch der Wegfall von Garderobeaufwand eine wesentliche Erleichterung ist, sich für künstlerische Darbietungen zu interessieren. Aber man hat mit diesen Zugeständnissen höchstens erreicht, daß eine Klassifizierung in erstklassige und zweitklassige Veranstaltungen stattfand, wobei der wirtschaftlich Stärkere der Bevorzugte blieb, während eine lebendige, tatkräftige Kunstpflege doch immer von einem allgemeinen Kunstidealismus getragen werden muß, der der Allgemeinheit wieder zugute kommt. Wie aber die offizielle Kunstpflege es taktisch versäumte, den Anschluß an eine breitere Basis zu finden, so blieb man auch in der Sache selbst immer mehr hinter dem Lebendigen zurück. Die stereotypen Konzertprogramme der letzten fünfzig Jahre sind ein beschämendes Zeugnis für eine recht eigentlich unlebendige Kunstausübung, die alles Gewicht auf die nachschöpferischen Talente der Zeit legte, während die schöpferischen Geister der Gegenwart und das Publikum einander entfremdet wurden. Daß sich dann neben der offiziellen Kunstpflege eine private entfaltete, die auf sehr verschiedenartigem Niveau weit lebendigeren Kontakt mit dem Kunstbedürfnis des Volkes fand, zeigt einfach,

wie isoliert im Grunde die große repräsentative Kunstpflege inmitten des allgemeinen künstlerischen Betätigungswillens dasteht.
In diese zerrissenen, unübersichtlichen, führerlosen Bestrebungen der Kunstpflege geriet vor wenigen Jahren der Rundfunk mit dem zunächst recht anspruchslosen Bestreben: »Unterhaltung und Belehrung« zu bieten. Seiner späteren Bedeutung und Macht unbewußt, füllte er die Lücke aus, die bei der sozialen Umschichtung gerade von seiten der Kunstpflege offen gelassen war: Für ihn gab es keinen Unterschied zwischen wirtschaftlich schwächeren und stärkeren Schichten. Aber er leugnete auch nicht die Grenzen zwischen repräsentativer und Volkskunst, und zwar unter dem Mitbestimmungsrecht seiner Hörergemeinde, auf deren Mentalität er sich einzustellen gezwungen war, ohne daß er deshalb seine Führerstellung preisgab. Denn der glückliche Umstand, im ganzen zwar gebunden, im einzelnen aber unabhängig zu sein, ermöglichte ihm, die kulturelle Verantwortung, die er mit wachsender Macht auf sich nahm, auch zu vollziehen und es nicht bei der reinen »Unterhaltung und Belehrung« bewenden zu lassen. Kulturelle Aufgaben erwuchsen dem Rundfunk nach zwei Seiten hin: Zunächst lag es ihm ob, Volksbildung durch direkte Verbreitung von Kunst im weiteren Sinne anzustreben, d. h. sowohl die repräsentative wie die Volkskunst in verantwortlicher Auslese zu bringen, ohne darum die Unterhaltung auszuschalten. Zweitens warteten seiner Kulturaufgaben indirekter Art, indem er Kulturinstitutionen, auf welche die Kunstpflege sich bisher stützte und die durch den wirtschaftlichen Niedergang in ihrem Bestande gefährdet wurden, subventionierte.
Die enge Verflechtung, die heute schon der Rundfunk mit großen Orchestern, Theatern, Künstlerensembles usw. eingegangen ist, hat einen Zusammenschluß gezeitigt, der nicht nur wirtschaftlich, sondern auch künstlerisch von größtem Nutzen gewesen ist. Dieser Zusammenschluß wird künftig noch enger die Belange des Rundfunks mit denen gerade der offiziellen Kunstpflege verknüpfen, denn die wirtschaftliche Situation zwingt die ursprünglich auseinander oder nebeneinander hergehenden Bestrebungen in eine gemeinsame Linie. Dazu wird in noch weit größerem Maße als bisher ein Zusammenarbeiten aller der Stellen notwendig werden, die die Geschicke der Kunstpflege heute in Händen haben. Die ungeheuer propagandistische Auswirkung, die einer Rundfunkübertragung innewohnt, könnte in noch viel fruchtbarerem Maße ausgenutzt werden, vorausgesetzt natürlich, daß eben wirkliche kulturelle Arbeit damit geleistet wird.
Die Eigenart des Rundfunks gibt Möglichkeiten an die Hand, wie sie von keiner anderen Seite geboten werden kann. Ich möchte als Beispiel die Sendung der »Bachkantaten« anführen, die zum erstenmal schlagkräftig gezeigt haben, wie wir die drahtlose Welle zu Kulturaufgaben heranziehen können. Dabei spielt die Besonderheit der funkischen Übertragung, die die Intimität einer Darbietung wahrt und doch in die Weite wirkt, die für ein neues musikalisches

Erleben wichtigste Rolle. War bisher die Wirkung in die Weite nur durch Massenaufgebot an Sängern und Instrumentalisten notwendig, so bietet der Rundfunk die Gelegenheit, die intimste Musik: Hausmusik, Kammermusik, Volkslieder, Chöre u. a. in die Breite zu tragen, denn erfahrungsgemäß werden gerade die kammermusikalisch gesetzten Werke am reinsten und klarsten durch das Empfangsgerät wiedergegeben! Angesichts der Veräußerlichung und Vergrößerung unseres ganzen Musikbetriebes in den letzten Jahrzehnten müssen wir diese Folgeerscheinung geradezu begrüßen. Denn wir verdanken dem Rundfunk damit die Wiedererweckung der kleineren Formen der Musik, die Hinneigung zur Kammermusik bei der jungen komponierenden Generation, und auch in Laienkreisen ein stärkeres Interesse für das Selbstmusizieren, also die fast schon ausgestorbene Hausmusik, zu deren direkter Anregung nun seit Jahr und Tag vom Rundfunk musikalische Übungsstunden veranstaltet werden.

Daß die Sendeleitung ihrerseits auch einen besonderen Einfluß auf die Volks- und Laienmusik geltend machen kann, jene »inoffizielle« Musik, die bisher — weil sie nicht zur sakralen Kunst gerechnet wird — ein kritikloses und man kann schon sagen vogelfreies Dasein führte, sollte die kritischen und fachmännischen Kreise eher zur Mitarbeit ermuntern, anstatt abschrecken. Wir kommen in der Volkserziehung nicht weiter, wenn wir uns nur auf die Pflege der aristokratischen Kunst beschränken und im übrigen die Dinge laufen lassen, wie sie wollen. Die Geschmacksverderbnis, die nun einmal von seiten der Gassenhauer- und Schlagerfabrikation hoch gezüchtet wird, wächst, blüht und gedeiht auf dieser Seite um so üppiger, je strenger auf der anderen Kritik geübt und Auslese getroffen wird. Unkraut und Schund gedeihen überall, sie werden nicht durch Verordnungen ausgerottet, man kann einzig dort, wo man es in der Hand hat, Auslese zu treffen, langsam aber konsequent jene Sichtung vornehmen, die aus dem Leichten das Seichte entfernt und dem platten Unterhaltungsbedürfnis der großen Masse doch den Willen einer planmäßigen Auslese entgegensetzt.

Daß in diesem Punkt im allgemeinen noch viel zu wenig planmäßig und führend vorgegangen wird, muß zugegeben werden. Noch sind die Programmleiter geneigt, dem Schrei nach Entspannung, nach leichter Unterhaltung, der von der Mehrheit der Rundfunkhörer unentwegt erhoben wird, nachzugeben. In den Rundfunkprogrammen auch der Zukunft wird die »Unterhaltung« immer eine breite Entfaltungsfläche für sich in Anspruch nehmen. Und es ist vielleicht gut und richtig, daß die gute, ernste, schwere Kunst bei dem schon ungeheueren Umsatz von Musik nicht zu sehr zur alltäglichen Ware herabgewürdigt wird. Aber es wäre selbstverständlich ein Ziel aufs innigste zu wünschen, daß gerade über die Programme, die der Unterhaltung und dem Tanz dienen, kritisch gewacht wird und daß die Sendeleitungen ihr Programmbestimmungsrecht über alle die von fremden Kapellen über-

nommenen Konzerte aktiv ausüben, die der Schlager- und Schundinvasion besonderen Vorschub leisten. Vornehmlich hier hat der Rundfunk Verpflichtungen. Er kann oder soll die Volks-, Laien- und Unterhaltungsmusik seinen entspannungsbedürftigen Hörer nicht vorenthalten, aber er darf nicht die Hand dazu bieten, daß der Schund großgezüchtet wird. Im Zusammenhang mit dieser Frage darf ich sagen, daß der Mitteldeutsche Rundfunk von sich aus Kaffeehaus- und Tanzmusik aus öffentlichen Lokalen nicht überträgt, sondern Konzerte nur aus den Senderäumen an das Mikrophon bringt, nachdem die Programme vorher gesäubert und genau festgelegt sind. Programmauslese, auch hinsichtlich anderer Laienmusik —, hier ist der Punkt, wo der Rundfunk volkserzieherisch wirken kann, wo er anregend, kritisch und erzieherisch in Kreise dringt, die die offizielle Kunstpflege niemals zu erfassen vermag!

Mir scheint, daß die kulturelle Aufgabe und die Zukunft des Rundfunks vor allem hier liegen: soweit die ernste Kunst in Frage steht: ohne Unterschied des Ranges *jeden* zu den geistigen Gütern der Menschheit heranführen, nach vergessenen Schätzen graben, die schöpferische Generation zu Worte kommen lassen (allerdings nicht, indem man die schon hochgeschrieenen bekannten Modernen pflegt, sondern indem man *unbekannte* Jugend entdeckt!), engster Zusammenschluß mit Orchestern, Theatern und Kulturinstituten zwecks gemeinsamer Kunstpflege. Soweit es die Unterhaltungsmusik angeht: Auslese und Geschmackshygiene, bewußtes Totschweigen des offensichtlich Minderwertigen!

Noch ein Schlußwort über die Frage der Zukunft des Rundfunks. Es ist immer schwierig zu prophezeien, und gerade beim Rundfunk ist — gottlob — noch alles so sehr im Fluß, daß wir keine Erstarrung zu befürchten haben, aber allerdings auch nicht voraussagen können, wie seine Entwicklung weitergehen wird. Nur das eine scheint notwendig: Der Rundfunk muß daran denken, die Summe von Erfahrungen, die er heute schon technisch-künstlerisch gemacht hat, für die Zukunft fruchtbar werden zu lassen, er muß versuchen, sich Nachwuchs und weiterbauende Mitarbeiter zu schaffen. Die Zukunft des Rundfunks ist der Anschluß an die künstlerisch schaffende Jugend, den er sowohl in Berlin, wie jetzt auch in Leipzig durch Lehrfächer an den Staatlichen Musikhochschulen vollzieht.

DER TONMEISTER IM RUNDFUNK

VON

OTTO MAYER-BERLIN

Fast drei Viertel des Rundfunk-Programms sind der Wiedergabe von Musik gewidmet. In einer noch nie erlebten Vielfältigkeit strahlt eine einzige Klangquelle alle nur denkbaren Arten von Musik aus, vom Männerchor bis

zum Mandolinenorchester, von der großen Sinfoniebesetzung oder dem Opernensemble bis zu den seltensten kammermusikalischen Formen, von der Jazzkapelle bis zum Militärmarsch. Dieser Fülle der Erscheinungen sieht sich der Hörer gegenüber — je nach seinem Geschmack und der Qualität des Gebotenen mit Zustimmung, mit Ablehnung oder, nicht selten auch, mit gemischten Gefühlen. Stets aber ist er hier — im Gegensatz zu allen anderen üblichen Gelegenheiten der Musikpflege — einzig und allein auf das *Hören*, unter Ausschaltung aller optischen Eindrücke, angewiesen. Das Ohr ist sein einziges Aufnahmeinstrument, und vor jeder kritischen Wertung oder erlebnismäßigen Verarbeitung der gesendeten Musik steht daher seine Forderung nach ihrer deutlichen, klanggetreuen und stilechten Übertragung. Dieses ausschließliche Konzentration auf das Gehörorgan führt zugleich zu einer Schärfung seiner Hörfähigkeit, zu einer Empfindlichkeit für Klangeindrücke, der jede geringste fehlerhafte Nuance als eine Entzauberung der musikalischen Klangwelt erscheint.

Damit haben wir schon das wichtigste Kriterium geschaffen, das zur unerläßlichen Vorbedingung für das Zustandekommen einer zufriedenstellenden Sendung wird. Alle Fehlerquellen der spieltechnischen Ausführung vor dem Mikrophon werden erbarmungslos mit übertragen. Während wir im Konzertsaal eher geneigt sind, kleine Unsauberkeiten der Ausführenden, ungleichmäßigen Einsatz eines Chores etwa oder unpräzises Zusammenspiel der Streicher beim Pizzicato kaum zu beachten — eben, weil wir den erwartungsvollen Gesichtsausdruck der Sänger, ihr Atemholen für den ersten Einsatz, die für das Auge gleichmäßigen Bewegungen des Bogens bei den verschiedenen Streichern und nicht zuletzt die ausdeutenden Bewegungen des Dirigenten fast physisch miterleben, zumindest innerlich mitzugehen veranlaßt sind, fällt dieses psychologisch so äußerst wichtige Moment beim Radio fort. Hier sind wir lediglich auf das Hören angewiesen — und was wir in diesen Fällen hören, das ist dann ein unschönes Nacheinander verschiedener Sänger oder Spieler, das uns den Eindruck eines einheitlich musizierenden Klangkörpers, oft damit zugleich die Geschlossenheit einer melodischen Phrase, eines harmonischen Bewegungsvorgangs zerstört.

Nur die höchste Qualität der Ausführung hat somit im Rundfunk ihre Berechtigung, denn die Fehlerquellen, die durch die mechanische Übertragung in die Sendung hineingetragen werden, sind so vielfältig und unübersichtlich, zum Teil heute von der Wissenschaft noch nicht einmal erkannt, daß schon deshalb der äußerste Grad technischer Vollendung der vor dem Mikrophon musizierenden Klangkörper gefordert werden muß.

Die durch die speziellen technischen Bedingungen des Rundfunks verursachten Verfälschungen und Entstellungen des im Raum wirksamen Klangbildes bei der Übertragung auf ein Mindestmaß zurückzuführen, ist nun die Aufgabe des *Tonmeisters*. Das Schwergewicht seiner Tätigkeit beruht keineswegs in

erster Linie auf einem geheimnisvollen »Mischen der Töne«. Schon der *Raum*, in dem die Sendung stattfindet, bietet eine Fülle von Problemen, die den Charakter der Übertragung entscheidend beeinflussen können.
Die Senderäume sind bekanntlich durchweg stark gedämpft. Filze, Stoffe, Celotexwände haben die Eigenschaft, gewisse Teiltöne aufzuschlucken. Dadurch gelangen vielfach Klänge zum Ohr des Hörers, denen entscheidende Gebiete ihrer Obertöne fehlen, resp. deren Proportionen verfälscht wurden. Eine Klangfarbenänderung ist die unausbleibliche Folge, so daß z. B. die Klarinette wie eine Bratsche, die Geige in den höheren Lagen wie eine Flöte klingen kann. Gerade auf diesem Gebiet ist die wissenschaftliche Theorie weit hinter der Praxis zurück — Erfahrung und Kombinationsgabe wird es dem Tonmeister ermöglichen, die richtigen Dämpfungsverhältnisse für die Schallquelle und ihre einzelnen Instrumente zu schaffen.
Ein weiteres, überaus heikles Problem ist das der *Aufstellung* der Schallquelle vor dem Mikrophon. Seine Entfernung vom Spieler ist auf das Genaueste auszukalkulieren. Sie muß nahe genug sein, um eine deutliche Wiedergabe, bei Gesang vor allem der Textverständlichkeit zu ermöglichen — und muß sich doch wieder in einem bestimmten Abstand von der Schallquelle befinden, um all die wichtigen Rückwürfe der Schallstrahlen von den Wänden, die den räumlichen Eindruck des Klangbildes bestimmen, aufnehmen und verarbeiten zu können. Dabei werden die hinter den Streichern sitzenden Holzbläser oft durch die Entfernung und die verhältnismäßig schwache Intensität ihres Tonvolumens benachteiligt — andererseits verdecken häufig die Schläge der Pauke den gesamten Klangeindruck des übrigen Orchesters. Erst jetzt begibt sich der Tonmeister in seine Abhörzelle, von der aus er durch eine Glaswand den gesamten Sendesaal übersehen kann, und nimmt die *Aussteuerung* vor. Er kann ein zweites Mikrophon über die schwachen Holzbläser hängen und es einschalten, wenn es nottut. Er kann die Gewalt der Pauke und des Blechs dämpfen, indem er dem Mikrophon einen schwächeren Verstärkungsstrom zuführt, und damit die an den Verstärker und von dort aus an den Sender abzugebende dynamische Lautheit beeinträchtigen. Bei einem der großartigsten Werke der modernen Instrumentalliteratur, den Orchesteretüden von Wladimir Vogel, war seinerzeit das große Paukensolo zu Beginn nicht als musikalischer Klang wahrnehmbar, sondern nur als ein dumpfes Hallen: die Sendung ist »untersteuert«, die Energie des Pauken-Pianissimo hat nicht ausgereicht, um die Mikrophon-Membrane genügend zu erregen. Der Tonmeister hätte durch eine größere Stromzufuhr diesen Vorgang in den Hörbereich des Lautsprechers erheben müssen. Umgekehrt entsteht eine »Übersteuerung«, wenn die das Mikrophon treffenden Schallwellen seine Leistungsfähigkeit überschreiten — es ergeben sich dann leicht Verzerrungen und Schreitöne, die jedem Rundfunkhörer gelegentlich schon aufgefallen sein werden.

Alle Maßnahmen des Tonmeisters müßten schon während der Proben festgelegt werden. Eine ordnungsgemäße Durchführung der Sendung würde die Ausarbeitung einer *Tonmeister-Partitur* erfordern, in die alle bei der Übertragung vorzunehmenden Vorgänge einzuzeichnen sind. Heute wird bei den meisten Darbietungen noch viel zu viel während der Sendung experimentiert: willkürliche Schwankungen des Hörbildes, elementare Fehler des Lautstärkeverhältnisses und der Balance des Klanges, vielfach ungenügende Abtönung des instrumentalen Zusammenspiels — so erscheint die Solostimme bei Opern- und Liedersendungen fast durchweg in Art einer akustischen Großaufnahme und die Begleitung in weiter Ferne — all diese Probleme werden sich erst im Laufe der Jahre bei systematischer Zusammenarbeit zwischen Techniker und Musiker lösen lassen. Voraussetzung dafür ist jedoch, daß der Tonmeister nicht, wie fast durchweg, ein »verhinderter Kapellmeister« ist, sondern eine Persönlichkeit, die auf Grund einer umfassenden praktischen und theoretischen Fachausbildung als Musiker und eines gründlichen Verständnisses für die Fragen der Akustik und der elektrischen Wiedergabe den speziellen Problemen einer einwandfreien Klangübertragung im Rundfunk gewachsen ist.

DIE KLINGENDE ELEKTRIZITÄT UND DER KOMPONIST

VON

WALTER GRONOSTAY-BERLIN

I

Nun hat das Feuer der Geschäftigkeit die Retorten der Musiker schon einige Jahre wacker erhitzt, doch ist den Schmelztiegeln nichts Lebenskräftiges mehr entsprungen. Ab und zu wird ein kleiner Homunculus herumgezeigt, sogar mit Applaus begrüßt, aber die klatschenden Paten sind zugleich die Trauergemeinde, die das künstliche Werkchen in die Grube karrt.
Eigentümliche Not der Zeit, daß sie neue Formen nicht mehr gebiert.
Die Musiker sind schuldlos, denn gute Musik machen zu können, ist nicht Begabungssache, sondern Glückssache. Freilich muß das Glück besonderer Art sein.
Auch ein noch so muskulöser Musikheros wird nicht imstande sein, Felsen steile Berge hinaufzurollen, wenn es keine Felsen gibt und keine steilen Berge. Und so sehen wir freudlos zu, wie begabte Musiker ihr Wäglein die öde Ebene hinter sich ziehen.

Formen wachsen nicht auf der Steppe der Ateliers, sondern nur auf dem Humus der Gemeinschaft.
Die Gemeinschaft der Menschen ist jedoch garstig gestört, und darum gibt es auch keinen Humus, sondern nur grantige Kiesgruben, in denen keine Lorbeeren wachsen — nicht einmal Gemüse.
Also nehmen wir statt keimenden Lebens Rückschrittlichkeit wahr: das ist der Versuch, sich in der Nachbildung historischer Formen a posteriori selbst zu betätigen.
Oder eine sozusagen mathematische Fortschrittlichkeit, das ist der Versuch, auf abstrakte Art und Weise nur das musikalische Material zu bearbeiten.
Oder eine smarte Zeitgemäßheit, die allerdings heute schon mit etwas schiefgelaufenen Hacken dem schräg in der Kurve liegenden Autobus des Alltags nachkeucht.
Diese Sterilität der musikalischen Formen sollte eigentlich keine neuen Ausdrucksmöglichkeiten brauchen.
Um so sonderbarer ist es, daß gerade in einem solchen Augenblick neuartige Möglichkeiten sich dem Musiker darbieten.
Es entsteht sofort ein Widerspruch zwischen der Neuartigkeit der Möglichkeit und der Unmöglichkeit zur Neuartigkeit.

II

Die Technisierung der musikalischen Klangquellen ist das eigentlich Neue, was in den letzten zehn Jahren Musikgeschichte erlebt werden durfte.
Tatsachen, wie das Grammophon, das Radio, die elektrische Musik, hätten eigentlich eine einschneidende Veränderung zu bedeuten gehabt. Ein geradezu tragisches Mißverständnis der Musiker hat diese Tatsachen für die eigentliche musikalische Produktion jedoch ganz bedeutungslos gelassen.
Die neuartigen Ausdrucksmöglichkeiten wurden in die ästhetischen Zwangsvorstellungen mechanisch eingeordnet.
Man komponierte nicht mehr Konzertmusik für den Konzertsaal, sondern Konzertmusik für den Rundfunk oder für ein elektrisches Musikinstrument und nannte dies: Rundfunkmusik und elektrische Musik.
Die Technik war diesmal kunstvoll, während die Kunst nur technisch wurde.
Alle diese neuen technischen Phänomene waren Vorahnung einer neuen Gemeinschaft.
Die geistigen Grundlagen einer solchen Neubildung wären aufzuspüren gewesen, um danach die Produktion neu zu regulieren.
Wenn im speziellen Fall des Rundfunks die Begegnung der bisher kunstfremden Massen mit Kunstmusik eine Revision der bisher geltenden Vermittlungsgesetze zwischen Kunst und Publikum fordert, so ist im Fall der elektrischen Musik eine neue Möglichkeit des eigenen Musizierens, der Hausmusik, zu sehen.

III

Die Hausmusik, deren Verschwinden man heute noch impotent bejammert, war nur auf Instrumenten ausführbar, die sich eigentlich der Behandlung des Laien entzogen. Denn die Violine, das Klavier, das Cello wurden von den Komponisten als Virtuoseninstrumente behandelt.

Um also auf einem solchen Instrument Musik nachspielen zu können, muß man naturgemäß außerordentlich viel Zeit zur Ausbildung übrig haben. In früheren, prosperierenden Zeiten war dies immerhin noch einer relativ kleinen Schicht möglich. Heute, in den Zeiten der Armut, wird die Erlernung eines solchen Instrumentes für fast alle zum unerschwinglichen Luxus.

Damit fällt die Möglichkeit zum eigenen Musizieren fast ganz fort. Damit imitiert man auch auf dem Gebiet der Musik das System der industriellen Arbeitsteilung: der Produzent steht dem Konsumenten gegenüber.

Das elektrische Musikinstrument — in diesem Zusammenhang sei besonders an das Trautonium gedacht — bot jedoch erneut die Möglichkeit zu eigenem Musizieren. Ein Rundfunkgerät befindet sich heute fast in jedem Haushalt. Dieselbe Klangquelle, aus der man Musik empfängt, ist gleichfalls dazu geeignet, Klänge selbst zu erzeugen.

Die Klangcharaktere, die man so beherrschen kann, sind variabelster Natur. Man hat also die Möglichkeit, mit fast derselben technischen Anlage Musik nicht nur zu hören, sondern auch zu machen. Es sollte, wenn man einen solchen Zustand bereits als perfektuiert ansehen will, nur zwei Arten von Musik geben: Musik, die sich an eine große Gemeinde wendet: Orchester und Chormusik — und Musik, die man selber macht: Kammermusik. Man sollte also einen prinzipiellen Unterschied zwischen Hörmusik und Spielmusik machen.

Der Komponist müßte sich in seiner Behandlungsweise diesen gesellschaftlichen Tatsachen anpassen. Das heißt: ein elektrisches Musikinstrument dürfte eigentlich nicht virtuos behandelt werden. Denn Virtuosität ist eigentlich eine Abnormität, deren negative Folgen größer als ihre positiven Folgen sind. Der Abstand zwischen Hörer und Spieler ist nämlich derart unüberbrückbar, daß der Virtuos nur als kurioser Akrobat bewundert wird.

IV

Es ist heute wichtiger denn je, auch in technischen Phänomenen gesellschaftliche Phänomene zu sehen.

Unsere ganze Zeit krankt daran, daß sie jahrzehntelang sich jeder technischen Neuerung bedingungslos in die Arme geworfen hat. Es ist dabei versäumt worden, die neuen technischen Gegebenheiten auch gesellschaftlich einzuordnen.

Und so klafft heute ein Abgrund zwischen unserer technischen Kapazität und unserer gesellschaftlichen Kapazität. Es ist gerade auf künstlerischem

Gebiet ein schädlicher Snobismus, sich bedenkenlos jedes neuartige technische Attribut beizulegen.
Die mechanische Musik, von der man noch vor ein paar Jahren soviel Wesens machte, hat sich doch als ein rechtes Danaergeschenk erwiesen.
Man soll heute lieber auf dem etwas brüsken Standpunkt stehen, eine technische Neuerung, die man nicht geistig und gesellschaftlich in einen Kulturkreis einordnen kann, abzulehnen.
Klingende Elektrizität kann vom Standpunkte des Komponisten aus gesehen eben nur dann zur Musik werden, wenn der Komponist einen Standpunkt hat.

RUNDFUNK UND SCHALLPLATTE

VON

FRITZ NOACK-BERLIN-SCHLACHTENSEE

DAS KULTURELLE PROBLEM

Die gewaltige Entwicklung, die Rundfunk und Schallplatte genommen haben, und der offenbare Rückgang des Interesses an der lebendigen Musik seit dem Weltkrieg haben namhafte Musiker veranlaßt, das Wort zu dieser wichtigen Kulturfrage zu ergreifen.
Huberman steht auf dem Standpunkt, daß die Ursache für das abnehmende Interesse des Publikums an der lebendigen Musik in der Vernachlässigung der Hausmusik zu suchen sei. Auch fehle der Anschluß der heute geschriebenen Musik an das Publikum. Rundfunk und Schallplatte wären allerdings berufen, den Geltungsbereich der lebendigen Musik zu steigern. Immerhin sei die Mechanisierung der Musik geeignet, ihre Grundlagen zu untergraben. — *Stuckenschmidt* meint, daß man die Verhältnisse so nehmen müsse, wie sie seien. Man müsse die Entwicklung späteren Generationen überlassen. Der Dilettantismus sei nicht geeignet, uns aus dem Dilemma herauszuhelfen. Rundfunk und Schallplatte, im besonderen die Schallplatte, wären heute so durchgebildet, daß sie eine große und künstlerische Vollendung der Darstellung bieten könnten, wie sie die lebendige Musik oft nicht erreiche. Vor allen Dingen seien Rundfunk und Schallplatte imstande, zu jeder Tageszeit Musik zu liefern und erzieherisch zu wirken. — *Gutmann* stimmt mit Huberman darin überein, daß in der Tat die gegenwärtige musikalische Bildung unseres Volkes zu wünschen übrig lasse, wofür man aber nicht die mechanische Musik verantwortlich machen dürfe. Man müsse vor allem nach »neuen Funktionen der Musik« suchen. — *Furtwängler* steht auf dem Standpunkt, daß Rundfunk und Schallplatte imstande seien, die Musik populär zu machen und erzieherisch zu wirken. Er meint, daß die mechanische Wiedergabe an die Originaldarbietung nie ganz heranreiche. Das ergäbe sich schon daraus,

daß es oft nötig sei, Musikstücke für den Rundfunk umzumodeln und auch die Schallplatte unter Umständen anders aufzunehmen, als es der Originaldarbietung entspreche. Der Schallplattenwiedergabe fehle auch die innere Belebung des Darstellers, was im besonderen durch die Bewußtheit der technischen Aufführung bedingt sei. Es habe jedoch nie einen Kampf zwischen der lebendigen und mechanischen Musik gegeben. Das Volk nehme vielmehr die große Exaktheit der Schallplattenaufnahme als Kriterium einer guten Darbietung überhaupt. Die Interesselosigkeit des Publikums an der lebendigen Musik sei wohl in erster Linie darauf zurückzuführen, daß die heutige Generation andere als mechanische Musik häufig kaum noch kenne, also auch keinen Vergleichsmaßstab mehr ziehen könne. Auch sei ein gewisser Überfluß an Musik vorhanden. Die mechanische Musik sei für unsere Zeit notwendig. Mechanische und lebendige Musik hätten aber verschiedene Aufgaben.

Das sind im wesentlichen die Gesichtspunkte, unter denen der Musiker das Problem der Zukunft behandelt. Es erscheint am Platz, daß nun auch der Rundfunkhörer und Liebhaber der Schallplatte zu der Frage das Wort ergreift.

Rundfunk und Schallplatte sind grundsätzlich technische Erzeugnisse. So ist es verständlich, daß in künstlerischen Fragen zunächst der Techniker entschied. Erst als eine gewisse technische Reife erzielt war, ging die Verantwortlichkeit auf den Kunstsachverständigen über. Das ist aber noch gar nicht so lange her. So kommt es, daß naturgemäß Rundfunk und Schallplatte auch heute noch den Charakter einer technischen Einrichtung mit stark künstlerischem Einschlag haben. Es ist nicht zu leugnen, daß beide durch technische Unzulänglichkeiten in ihren Möglichkeiten beschränkt sind. Niemand wird bezweifeln, daß Rundfunk und Schallplatte mechanische Hilfsmittel sind und niemals das Original ersetzen können, trotzdem die technische Entwicklung außerordentlich vorgeschritten ist. Ohne Kompromisse aber ist die technische Musikübertragung nicht möglich. Sie kann niemals hundertprozentig genau sein. Die Schallplattentechnik ist durch den Rundfunk stark befruchtet worden. Es ist nicht zu leugnen, daß durch die Einführung der elektrischen Aufnahme und Wiedergabe der Schallplatte der Musikreproduktion durch die Platte unendlich viel Feinheiten zugeführt werden konnten. Während früher das Orchester dicht vor dem Aufnahmetrichter aufgestellt werden mußte, können heute Orchester und Solisten nach reinen Zweckmäßigkeitsgründen vor dem Mikrophon so verteilt werden, wie das zum Erreichen einer möglichst naturgetreuen klanglichen Wiedergabe erforderlich ist. Auch kann man heute die Raumakustik weitestgehend berücksichtigen. Ähnlich liegen die Dinge beim Rundfunk.

Daß Schallplatte und Rundfunk das Original nie völlig ersetzen können, darüber dürfte sich auch der ungebildete Rundfunk- und Schallplattenfreund

klar sein. Diesen Anspruch haben aber weder der Rundfunk, noch die Schallplatte jemals erhoben. Allerdings spielen die Erinnerung an Gehörtes und die Phantasie beim Rundfunk- und Schallplattenhören eine große Rolle und ersetzen viel. Furtwängler meint, daß der Schallplatte, weil sich die Darsteller bei der Aufnahme unwillkürlich technisch einstellen, eine Abweichung vom Original innewohne. Wir Schallplattenfreunde sind darüber nicht böse, erhalten wir doch so Darbietungen von einer Exaktheit, wie sie selbst die besten Orchester unter den besten Dirigenten bei der Originalaufführung nicht immer zu vermitteln vermögen.

Wenn heute in der Familie weniger musiziert wird als früher, so liegt der Grund hierfür doch wohl in der Atmosphäre, in der wir jetzt leben, in der unvermeidlichen Umstellung des geselligen Verkehrs in unserer Zeit. Der Dilettantismus erscheint mir nicht notwendig, um die mangelhafte Musikbildung wieder zu heben. Schallplatte und Rundfunk können vielmehr in dieser Hinsicht mehr leisten als der Dilettantismus es vermag. Wir brauchen heute nur einmal die Schallplattenprogramme angesehener Plattenfirmen durchzusehen, und wir finden zahllose Platten, die hochkünstlerische Werte zu vermitteln vermögen. Wenn das der Rundfunk nicht in gleichem Maße tut, so ist er nicht richtig organisiert. Prinzipiell bietet er die gleiche Möglichkeit. Schallplatte und Rundfunk können, richtig aufgenommen und gesendet und richtig abgehört, vorbildliche Erziehungsmittel sein. Sowohl demjenigen, der selbst Musik ausüben will, als auch dem, der sich Vorführungen guter Musikwerke anhören und in sie tiefer eindringen möchte. Ich gebe zu, daß der Dilettantismus durch die Ausübung der Musik vielleicht einen größeren Antrieb zur Erziehung darstellt, als Schallplatte und Rundfunk. Auf der anderen Seite ist festzustellen, daß, abgesehen von einigen rühmlichen Ausnahmen, weder der Rundfunk noch die Schallplatte bisher zu erzieherischen Zwecken ernsthaft ausgenutzt wurden.

Man hat oft geplant, die Schallplatte als Erziehungsmittel unseres Nachwuchses in unsere Lehrinstitute aufzunehmen. Bisher ist in dieser Hinsicht wenig geschehen. Daß selbst ein Musiker von der Schallplatte noch sehr viel lernen kann, zeigt ein Fall, den Huberman anführt: Ein wenig erfahrener Kapellmeister sollte ein Orchesterkonzert mit Huberman dirigieren. Während er beim Brahms-Konzert Mangel an Routine zeigte, überraschte er in einem Tschaikowskij-Konzert durch absolute Beherrschung des Stückes. Es zeigte sich, daß der junge Dirigent Huberman-Schallplatten des Tschaikowskij-Konzerts als Lehrmittel benutzt hatte.

Wie war die Entwicklung? Rundfunk und Schallplatte wurden vom Publikum gern gehört und gekauft, so lange sie etwas Neues waren. Die Rundfunksendeleitungen und die Schallplattenverantwortlichen sahen zunächst nur die Aufgabe, den Hunger des Publikums zu stillen, ganz gleichgültig wie. Erst in neuester Zeit hat man erkannt, daß man so nicht weiterkommt. Das

Problem: Rundfunk und Schallplatte als Erziehungsmittel ist wohl hier und da schüchtern in Erwägung gezogen, aber nie ernstlich realisiert worden. Zwar läßt sich feststellen, daß einige deutsche Rundfunksender bei speziellen Musikveranstaltungen den Versuch gemacht haben, das Publikum in richtiger Form mit den zu hörenden Musikstücken vertraut zu machen. Auch wird in manchen Schallplattenkatalogen darauf aufmerksam gemacht, daß dieser oder jener Sänger, der auf einer Schallplatte zu hören sei, in diesem oder jenem Kulturzentrum gehört werden könne. Das ist aber auch alles. Es fehlt die Systematik. Dabei besitzen Rundfunk und Schallplatte vermöge ihrer ungeheuren Ausbreitung die Möglichkeit, erzieherisch zu wirken, wie kein anderes Mittel und keine andere Organisation.
Hiermit komme ich zu dem Kernpunkt meiner Ausführungen. Schallplatte und Rundfunk wollen, können und dürfen unter keinen Umständen eine Konkurrenz der lebendigen Musik sein, wenn sie richtig verwandt werden. Sie sind vielmehr sehr wohl imstande, Wegweiser zur lebendigen Musik zu sein. Man suche nach Mitteln und Wegen, die mechanische Musikreproduktion und die lebendige Musik auf einen gemeinsamen Weg zu führen. Die Musik von heute und der Zukunft ist nicht mehr *nur lebendige Musik*, sondern kann und muß *lebendige und mechanische Musik* sein!

DAS TECHNISCHE PROBLEM

Der Rundfunk ist ein Teilgebiet der Funktechnik. Und doch ist er keine rein elektrotechnische Angelegenheit, vielmehr spielen rein akustische Probleme eine große Rolle. Ihre Lösung wird heute sogar als Hauptaufgabe der Rundfunktechniker betrachtet, nachdem die Durchbildung der rein elektrotechnischen Seite einen gewissen Abschluß erfahren hat. Man sollte meinen, daß der Rundfunk in allen akustischen Fragen aus der Technik der Schallplattenaufnahme hätte lernen können, die nunmehr fast 50 Jahre alt ist. Es scheint aber so, als wenn der Rundfunk umgekehrt auf die Schallplattentechnik befruchtend gewirkt hat.
Daß in der Tat die Schallplattenaufnahmetechnik dem Rundfunk in akustischen Fragen keine Anregung bieten konnte, das zeigt die Primitivität, mit der die ersten Rundfunksendungen durchgeführt wurden, und zwar durch erfahrene Schallplattenfachleute. Die ersten Senderäume des Rundfunks waren alles andere, nur keine Senderäume im heutigen Sinne. Viele Jahre behalf man sich mit ihnen. Es ist noch gar nicht lange her, daß ernstlich Anstrengungen gemacht wurden, die beim Rundfunk bestehenden akustischen und elektroakustischen Probleme zu klären. Heute ist die Rundfunkelektroakustik bereits eine Spezialwissenschaft geworden. Im allgemeinen sind es die Rundfunksendegesellschaften bzw. deren Spitzenorganisationen, die die nötigen Untersuchungen durchführen. In Deutschland unterhält die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft eine eigene technische Abteilung, deren Hauptauf-

gabe darin besteht, die Verhältnisse der Rundfunksendung im Senderaum zu klären, nach Fehlern zu forschen und zu verbessern. Seitdem man dem elektroakustischen Teil der Rundfunksendung wissenschaftlich zu Leibe rückt, tauchen immer neue Probleme auf. Über sie berichtete kürzlich Obering. Schaeffer, der Leiter der technischen Abteilung der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, gelegentlich eines Vortrags vor der Heinrich Hertz-Gesellschaft.

Man ist bestrebt, die Rundfunksendung in technischer Hinsicht möglichst so zu gestalten, daß sie nachher auf den Hörer vor dem Lautsprecher den Eindruck einer Originaldarbietung macht. Doch ist das Erreichen des Zieles viel schwieriger, als der Uneingeweihte oft genug annimmt.

Der Vorführungssaal, der Senderaum, hat Wände; er besitzt auch ein gewisses Luftvolumen. Beide zusammen ergeben bei einer bestimmten Klanglautstärke und Höhe des Tones ein mehr oder weniger großes Echo, den Nachhall. Derselbe Nachhall ist auch in jedem anderen Raum vorhanden, der irgendwelche schallreflektierenden Flächen aufweist. Wir beachten ihn meist wenig, empfinden ihn aber unwillkürlich. Die Zeit des Nachhalls ist in verschiedenen Räumen verschieden groß. Der musikalisch Geschulte besitzt für das Schließen aus der Nachhallzeit auf die Größe und Art des Raums ein gewisses Beurteilungsvermögen. Es ist durchaus möglich, allein auf Grund des Nachhalls mit verbundenen Augen die Art des Raums zu schätzen, besonders wenn starke Differenzen in der Größe der Nachhallzeit auftreten. So dürfte man einen Kirchenraum allein am Nachhall ohne weiteres schätzen. Allerdings ist bekanntlich die Nachhallzeit in verschiedenen Kirchen noch wieder verschieden. Immer aber ist die Nachhallzeit in einer Kirche größer als in einem Konzertsaal. Es gibt Kompositionen, die nur in bestimmten Kirchenräumen zur Darbietung gebracht werden sollten, weil sie vom Komponisten für sie geschrieben wurden (Bachs Kompositionen, Thomas-Kirche, Leipzig). Bestimmte Kompositionen lassen sich weiter bekanntlich überhaupt nur in Kirchenräumen vortragen. Weshalb? Weil zu ihrer richtigen Empfindung eine lange Nachhallzeit gehört (Choräle).

Will nun der Rundfunk Musikstücke aus dem Senderaum übertragen, so daß sie auf den Hörer den gleichen oder wenigstens einen ähnlichen Eindruck machen, wie ihn dieselben Musikstücke auf ihn ausüben, wenn er sie in einer Kirche hört, so muß notwendig der Rundfunk dafür sorgen, daß im Senderaum ähnliche akustische Verhältnisse herrschen wie in der Kirche bei der Originaldarbietung. Also muß notwendig zunächst einmal der Nachhall im Senderaum dem der Kirche nachgebildet werden. Da, wie vorher gesagt, der Nachhall durch die Beschaffenheit der Wände und das Luftvolumen des Senderaums bestimmt ist, so ergibt sich zwangsläufig, daß beide entsprechend eingestellt werden müssen. Das ist der Grund, weshalb man heute große Senderäume baut, deren ausgenutztes Luftvolumen

man durch Vorhänge oder dergleichen verkleinern kann, deren Wände so verändert werden können, daß die Schallabsorbtion und damit der Nachhall auf ein bestimmtes Maß eingestellt werden können. Man hat verschiedene berühmte Kirchen und Konzertsäle, auch für die höchst zulässige Zahl von Darbietenden, durchgemessen, und zwar für die verschiedensten musikalischen und sprachlichen Darbietungen, und man kann heute genau sagen, welche Zahl von Darstellern, welche Nachhallzeit und damit Senderaumgröße und Wandreflektion nötig sind, um dem Hörer eine Originaldarbietung vortäuschen zu können.

In jedem Raum spielt auch die »stehende Welle« eine große Rolle. Sie ist von der Reflektionsfähigkeit und räumlichen Anordnung der schallreflektierenden Flächen abhängig. Stehende Wellen ergeben für bestimmte Tonhöhen im Raum schalltote Zonen. In einem mit Publikum gefüllten Konzertsaal machen sich die stehenden Wellen nicht sehr störend bemerkbar. Anders im Senderaum. Hier ist das Mikrophon der einzige Körper, der den Klang aufzunehmen hat. Das Mikrophon bewegt sich auch nicht, nicht um einen Zentimeter, auf den es aber ankommt; es wird also stets verschiedene Töne schlecht aufnehmen. Man vermeidet daher die stehende Welle im Senderaum grundsätzlich, indem man keine glatten Wände schafft, sondern Unterbrechungen durch eingebaute Kulissen oder dergleichen vorsieht. Die Wand hinter dem Mikrophon wird von vornherein so eingerichtet, daß sie den Schall möglichst wenig reflektiert. Dagegen macht man die Wand hinter den Künstlern möglichst gut reflektierend.

Die Nachhallzeit kann sich im Senderaum dadurch ändern, daß bei der Probe kein Zuhörerpublikum vorhanden ist, das aber der Aufführung beiwohnt. Jeder Mensch absorbiert Schall und verkürzt so die Nachhallzeit. Um diesen Schwierigkeiten aus dem Wege zu gehen, hat man die Änderung der Nachhallzeit durch den Menschen gemessen und kann so durch künstliche Schalldämpfer bei der Probe eine ähnliche Nachhallzeit einstellen, wie sie nachher bei der Aufführung vorhanden ist, wenn eine bestimmte Zahl Zuhörer gegenwärtig ist. Da aber die Zahl der Zuhörer nicht immer vorausgesagt werden kann, so stellt man im großen Sendesaal im Berliner Funkhaus Stühle auf, deren Nachhallzeitdämpfung derjenigen von Menschen entspricht, so daß bei der Aufführung die Zuhörer an den Verhältnissen praktisch nichts mehr ändern.

Weitere Schwierigkeiten, dem Rundfunkhörer den Eindruck einer Originaldarbietung zu vermitteln, ergibt die Einohrigkeit des Mikrophons. Der Mensch kann im Konzertsaal oder Theater gemäß den stereoakustischen Eigenschaften seiner Gehörorgane aus einem großen Klangkörper einen Solisten heraushören. Das vermag aber das Mikrophon nicht. Deshalb muß der Solist bei der Rundfunksendung in der Nähe des Mikrophons aufgestellt werden. Das führt zu Unzuträglichkeiten. Die wahre Klangwirkung wird so

Telefunken, Berlin

Erich Kleiber mit den Berliner Philharmonikern bei einer Schallplattenaufnahme

Telefunken, Berlin

Selmar Meyrowitz leitet einen Singchor für die Schallplattenaufnahme

Telefunken, Berlin

Schallplattenaufnahme des Deutschlandliedes, ausgeführt von 270 Sängern

Telefunken, Berlin

Abhören der eigenen Probeplatte durch den Sänger-Sprecher Paul Hörbiger

nie erzielt. Man macht deswegen neuerdings Versuche mit einem sogenannten Richtmikrophon, das ist ein gewöhnliches Mikrophon mit dahinter aufgestelltem Parabolspiegel, das in der Lage ist, auch aus größeren Entfernungen den Schall einer ganz bestimmten Gruppe vom Solisten aufzufangen, die sich sogar inmitten eines Orchesters oder Chors befinden können. Vorläufig ist das Richtmikrophon noch nicht gebrauchsfähig. Es muß noch verbessert werden, weil es die tiefen Töne noch nicht gut aufnimmt. Es wird aber sicher in der Zukunft eine große Rolle spielen. Es wird im besonderen bei Übertragungen von öffentlichen Konzerten aus einem Konzertsaal oder aus dem Theater die Unzuträglichkeiten überbrücken, die sich dadurch ergeben, daß die gewöhnlichen Mikrophone starr angeordnet sein müssen und so nicht den Bewegungen der Darsteller im Theater folgen bzw. nicht vor dem Solisten im Konzertsaal aufgestellt werden können.

Aus ähnlichen Gründen erhält bei großen Klangkörpern der Dirigent meist einen anderen Klangeindruck, als ihn das Mikrophon und damit schließlich der Rundfunkhörer empfängt. Besonders unangenehm macht sich der Unterschied des Klangeindrucks dann bemerkbar, wenn das Mikrophon aus technischen Gründen in größeren Entfernungen von Klangkörpern aufgestellt werden muß, die aus einem Chor, Orchester und Solisten bestehen. Man wird notwendigerweise einen Kompromiß schließen oder den Rundfunkdirigenten besonders durchbilden müssen. Eine Lösung des schwierigen Problems ist noch nicht gefunden worden.

KLINGENDE ELEKTRIZITÄT

VON

OTTO KAPPELMAYER-BERLIN

Meine persönlichen Erinnerungen an Theremin, Martenot und Djunkowski spielen 1923 im Hotel Esplanade in Berlin — und in den Tagen des Frankfurter Musikfestes 1927. Die »Elektro-Musiker« blieben in meinem Gedächtnis haften als Menschen, die sicher mehr als dreiviertel Musiker waren, aber aus irgendwelchem äußerlichen Grund auf das Gebiet der Technik beruflich verschlagen worden waren: Feinnervige, fast überempfindliche Naturen mit manchen Anzeichen westeuropäischer Dekadenz, Menschen, die man in technischen Berufen fast nie, aber in künstlerischen sehr häufig findet.

Ich muß diese persönliche Erinnerung vorausschicken, weil sie besser als physikalische Erklärungen die Quelle kennzeichnet, aus der heraus die Erfindung der klingenden Elektrizität sprudelte: Es war nicht die Technik, sondern tatsächlich die Musik selbst! — — —

Sagen wir nicht »elektrische Musik«, denn dieser Ausdruck ist nun einmal

im Sprachgebrauch für Mikrophonmusik, für elektrisch angetriebene Musikinstrumente und manches andere benutzt worden, was nichts mit unserem Thema zu tun hat. Wir wollen von der »klingenden Elektrizität« sprechen! Dann verstehen wir uns leicht: Das, was die Musik macht, ist ein Lautsprecher oder allgemeiner ein Apparat, welcher elektrische Energien in Schallschwingungen umformt. Das Primäre sind elektrische Ströme oder Spannungen, welche in schnellem Rhythmus zwischen Höchst- und Niedrigstwerten hin- und her pendeln.

Geht eine solche Spannung in der Sekunde einmal durch ihren Höchstwert hindurch, dann spricht man von der Frequenz 1, tut sie es tausendmal, dann spricht man von der Frequenz 1000.

Ein Ton in Höhe der a-Stimmgabel hat die Frequenz	435
die Sopranstimme bewegt sich in der Gegend von .	600
das Klavier reicht bis	3 500
Vogelstimmen bis.	12 000
Grillenzirpen bis über	20 000
Ultraschall (unhörbar) bis	100 000

Wollen wir einen Ton von der Schwingungshöhe 435 Hertz elektrisch erzeugen, so muß die elektrische Energie 435 mal pro Sekunde im elektrischen Kreis hin und her fluten, wollen wir aber eine Schwingung von 10 000 Hertz erzeugen, so muß dies eben 10 000 mal in der Sekunde geschehen!

Wir können technisch jeden elektrischen Wechselstrom herstellen, — von der Frequenz 1 pro Sekunde bis zur Frequenz von einer Milliarde Schwingungen! *Schicken wir irgendeine dieser Schwingungen in den Lautsprecher hinein, so entsteht in der Luft gerade derjenige Ton, welcher der Frequenz des hineingeschickten Wechselstromes genau entspricht!* Hören können wir allerdings nur diejenigen Töne, welche zwischen 16 Hertz (Hertz ist die Bezeichnung für die Frequenz) und 20 000 Hertz liegen. —

Der Klangcharakter physikalischer Wechselströme ist musikalisch undefinierbar, solange es sich um einfache Schwingungsformen handelt. Je weiter sich aber die Schwingungsform des Wechselstromes vom physikalischen Idealbild entfernt, desto ausgeprägter wird der Klangcharakter. Nach einem Gesetz, welches H. Helmholtz gefunden hat, kann man jede Schwingungsbewegung komplizierter Art als eine *Summe von Schwingungsbewegungen einfachster Art*, aber verschiedener Frequenzen auffassen. Der Klangcharakter der klingenden Elektrizität hängt also einfach von der Kompliziertheit der Schwingungsform — oder was genau dasselbe ist —, von der Anzahl, der Stärke und der Frequenzlage ihrer Oberschwingungen ab.

Durch *künstliche Verzerrung* der Kurvenform der elektrischen Ströme lassen sich nachträglich bestimmte Klangfarben hinzumischen. Auch kann man durch Einschalten elektrischer Siebe die Grundtöne abschneiden und nur die Obertöne erklingen lassen oder umgekehrt. —

Die elektrischen Möglichkeiten sind sowohl in bezug auf die Tonhöhe, Tonfarbe wie Tonstärke und Tondauer fast unbeschränkt.
Kann man nun die Instrumente so spielen, wie man eine Geige oder ein Klavier spielt — oder nur so, wie man etwa früher ein Kunstspielpiano oder eine Kunstspielorgel betätigte? Der Musiker kann seine künstlerische Persönlichkeit um so stärker zur Wirkung bringen, je weniger das Spiel des Instrumentes durch maschinelle Vorrichtungen erleichtert oder mechanisiert ist. Die Geige ist nicht umsonst das »beseelteste« aller Instrumente, die Flöte ist von diesem Ideal schon weiter entfernt. Das Klavier aber noch weiter!
Bleiben wir einmal beim Klavier: Die Tonbildung ist zwar durch die Güte des Instruments in gewisse Grenzen gezwängt. Aber jeder Klavierspieler weiß, wie ungeheuer differenziert der Klang durch den Anschlag und die richtige Pedalbehandlung wird.
Bei den neuen Klavieren dagegen, welche den Ton elektrisch erzeugen, ist der Hauptteil der *persönlichen Tonbildung* bereits verlorengegangen. Daher kann der Künstler bei solchen Instrumenten seine Persönlichkeit lange nicht im gleichen Umfange so zur Wirkung bringen, wie beim richtigen Klavier. Man entfernt sich mit der Herstellung solcher Instrumente immer weiter von den Ausdrucksmöglichkeiten persönlicher Empfindung und tauscht dafür Ausdrucksmöglichkeiten durch Virtuosität ein. Es ist eine sehr ernste Frage an die Hüter unserer musikalischen Kultur, ob Virtuosentum, — das der heutigen technischen Zeit sehr liegt —, gleichwertig neben anderen seelischen Ausdrucksmöglichkeiten gesetzt werden darf. Diese Frage ist eigentlich das Kernproblem der Musik mit klingender Elektrizität!
Erkennt man die Möglichkeit persönlicher Tonbildung als Wesen des Instrumentes an, dann muß man zugeben, daß das Thereminsche Ätherwellenklavier am ehesten als ideales Musikinstrument mit klingender Elektrizität anzusprechen ist. Martenot entfernt sich bereits erheblich von dem Prinzip der freien Herrschaft des Spielers an die Materie! Aber er läßt ihm wenigstens noch soviel Freiheit, den Ton ähnlich wie auf dem Griffbrett einer Zither zu spielen. — Bei Djunkowski wird ein verwandtes Spielprinzip benutzt. Beim Hellertion, bei der Magerschen Sphärenorgel und bei dem Trautweinschen Trautonium hingegen betätigt der Spieler eine Tastatur wie bei Klavier und Orgel. Alle drei Instrumente nähern sich jedoch in der Spielart weit mehr der Orgel als dem Klavier, da die Klangschönheit nicht mehr von dem *gepflegten Anschlag* abhängt, sondern *elektrisch* beeinflußt wird.

*

Allen bisher genannten neuen Instrumenten haftet ein grundsätzlicher Nachteil an: Die *Einschwingzeiten* der Klänge sind immer annähernd gleichlang, was der ganzen Musik etwas Starres, Seelenloses, Unbewegliches gibt. — Im

Aprilheft dieser Zeitschrift haben wir erklärt, warum die Einschwingzeiten der Klänge für die Auslösung seelischer Empfindungen beim Zuhörer so wesentlich sind. Die neuesten Bestrebungen im Instrumentenbau für klingende Elektrizität gehen deshalb dahin, *diese Instrumente aus der Starrheit gleichbleibender Einschwingzeiten zu erlösen.* So entstand zunächst das Vierlingsche Elektroklavier, dem bald der Neo-Bechstein folgte. Das grundlegend Neue bei dieser ganzen Instrumentengruppe aber ist folgendes:

Der Ton wird zwar durch klingende Elektrizität gebildet, aber er wird angeregt auf mechanischem Wege, nicht — wie bei den obengenannten Instrumenten — auf elektrischem Wege. Dadurch gewinnt man wieder die Herrschaft über die Dauer der Anschwingzeiten des Klanges. Und das ist schon sehr viel. Wer ein Instrument dieser Gruppe gehört hat, kann bestätigen, daß der Klang sehr viel lebendiger wirkt als bei den früheren Instrumentgruppen der klingenden Elektrizität. Tonumfang, Tondauer und Tonqualität sind bereits dem modernen Flügel angepaßt. Ja, sie gehen sogar noch darüber hinaus; denn man kann durch einen besonderen Registerzug beispielsweise einen Orgelpunkt viele Takte lang festhalten. Die ganz hohen Diskantlagen klingen sogar besser, als auf dem besten Flügel. Der Unterschied zwischen Forte und Piano ist noch etwas differenzierter . . . also schon Vorzüge, die recht wichtig sind. Aber man darf nicht verschweigen, daß die Anschlagtechnik lange nicht mehr in dem Maße für die Tonbildung ausschlaggebend ist, wie beim richtigen Flügel. Ein perlendes Glissando z. B. klingt auch dann »wie gestochen«, wenn nicht jeder Ton in äußerster Präzision angeschlagen wird. Anschlagdauer, Anschlagstärke und Anschlagwinkel beeinflussen die Schönheit des Tones nur noch bis zu einem äußerst geringen Prozentsatz.

Daher ordnen sich auch diese Instrumente rein spieltechnisch-künstlerisch etwa auf eine Linie ein, wie sie bei der Wurlitzer Orgel als Erweiterung des Orgelbaues eingeschlagen worden ist.

*

Schließlich sei noch auf die neueste Erfindung: das *polyrhythmische elektrische Musikinstrument von Henry Cowell* hingewiesen, welches die Wechselströme durch Licht erzeugt, das durch zwei Lochscheiben auf eine Photozelle fällt. Man hat zwei Manuale, von denen das eine die Tonhöhe und das andere die rhythmische Tonfolge bestimmt. Die Anzahl und Form der Löcher in den beiden rotierenden Scheiben bewirkt die Unterbrechung des Lichtstrahles. Die Anzahl der Löcher in Kombination mit der Drehgeschwindigkeit der Lochscheibe ergibt einfach die Tonhöhe. Eine zweite Scheibe mit Löchern unterbricht dann diesen Ton pro Sekunde soundsovielmal, so daß die gleiche Klangfolge entsteht, als wenn man auf dem Klavier einen Ton mehrmals hintereinander anschlägt. Der Musiker wird bereits erkennen, warum das Cowellsche Instrument interessant ist: Man kann einen Ton z. B. dreimal oder dreiundzwanzigmal pro Sekunde unterbrechen — und damit sehr eigenartige Klang-

wirkungen erzielen, weil ja jeder dieser Einzeltöne mathematisch genau so lang, genau so stark und genau so hoch ist, wie alle darauf folgenden!
Man wird übrigens Gelegenheit haben, Cowells Poly-Rhythmophon demnächst im Konzertsaal zu hören, da sich der Erfinder auf einer Europatournee befindet.

*

Viele Wege führen zum Ziel eines technisch vollendeten Musikinstruments für klingende Elektrizität. Manche Komponisten — wie Hindemith und Grenzmer — haben bereits Musik für klingende Elektrizität geschrieben. Große Dirigenten ordnen das elektrische Instrument in das Orchester ein. Magers Gralsglocken ertönten erstmalig bei der Parsifal-Aufführung 1931 in Bayreuth; Toscanini und Furtwängler waren davon begeistert. In der Tanzmusik eröffnet sich Cowells Rhythmophon ein weites Feld. Aber man darf all diesem Positiven gegenüber zwei Erscheinungen nicht verschweigen:
1. Wer gern Musik treibt, spielt lieber auf einem richtigen Flügel als auf einem elektrischen.
2. Die Kompositionen für elektrische Musikinstrumente vermittelten bisher nur den technischen Reiz des Neuen, Ungewohnten, nicht aber neue Ausdrucksmöglichkeiten seelischer Empfindungen!
Vom Fortschritt begeisterte Menschen werden mich bestimmt einen reaktionären Banausen schimpfen, wenn ich die Zukunft der klingenden Elektrizität in der Kinomusik und als Füllstimmen großer Orchester sehe, nicht aber im selbständigen Musikinstrument. Kulturwerte wird sie nicht schaffen, weil der ausübende Künstler zu sehr an die Materie gebunden ist: Das Kind, welches mit dem Malkasten spielt, hat Freude an der Ausfüllung der vorgezeichneten Flächen mit verschiedenen Farben. Genau so wenig aber, wie man den Photographen, der ein Porträt mit Farben retouschiert, einen Künstler im kulturellen Sinne heißen kann, ebenso wenig wird der Virtuose an irgendeinem Instrument für klingende Elektrizität zu vergleichen sein mit einem Huberman, Flesch oder Brailowsky; denn der große Interpret eines Musikwerkes ist sein Neuschöpfer! Neuschöpfer, weil der Klang eines Orchesters oder eines Soloinstrumentes tausendfältige Variationen zuläßt, da er durch den Künstler selbst gebildet wird. Klingende Elektrizität aber bildet den Klang selbst; der Spieler kann höchstens durch Mischung der Klangfarben und virtuoses Spiel neue Klangeffekte hervorrufen: Faszinierende, schillernde Mischungen und brillante Klangfolgen, nicht aber seelische Klang*inhalte!*
Man wird mir mit Recht entgegnen, daß die Bach-Renaissance gerade die Schwarzweißzeichnung im Musikalischen uns wieder näher bringt und so den Boden für die klingende Elektrizität vorbereitet. Aber man vergißt dabei, daß Dürer ein ebenso großer Federzeichner oder Kupferstecher wie Farbenmaler war, daß viele junge Musiker sich an Fugen und Tokkaten versuchen

— und doch himmelweit von Bach entfernt bleiben, weil das Technische der Fuge nur Formelement des seelischen Ausdrucks sein darf, nicht aber das Formelement an sich musikalische Kunst ist. Bei der klingenden Elektrizität aber ist der Klang an sich das Primäre. Und dieser Klang bleibt eben immer eine Puppe Olympia, die keines Künstlers Zeugungskraft zum Leben erwecken kann, weil eine physikalische Energieform sie gebildet hat, nicht aber ein lebendiger Mensch!

SCHALLAUFZEICHNUNG IM RUNDFUNK UND DAS SCHALLPLATTENARCHIV DES DEUTSCHEN RUNDFUNKS

VON

KARL MENGELBERG-BERLIN

Der Gedanke der Klangaufzeichnung — der wohl letzten Endes dem Trieb des Menschen entspringt, dem Wissen um seine Vergänglichkeit die Festlegung hörsamer Begebenheiten entgegenzusetzen — ist alt; aber erst in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts wurde ihre Verwirklichung durch grundlegende Erfindungen schöpferischer Techniker ermöglicht. Das Schallaufnahme- und Wiedergabeverfahren wurde bis heute stets verbessert und vervollkommnet.

Vor Jahren schon erkannten nun die technischen Leiter des Rundfunks den hervorragenden Wert der Schallaufzeichnung für Rundfunkzwecke.

Die Schallaufzeichnung ist ein ausgezeichnetes Hilfsmittel der Rundfunktechnik, indem sie als Hörvergleichsmöglichkeit eine Ergänzung zu den meßtechnischen Untersuchungen der Raumhörsamkeit und des Vergleichs elektrotechnischer Übertragungseinrichtungen darstellt, und indem sie als Meß-, Lehr- und Vorführungsmittel verwendet wird.

Für Funkplanzwecke findet die Schallaufzeichnung zunächst bei den Proben zu Sendungen von Musik und Sprache verschiedenartigste Verwendung; alsdann ist sie ein Hörbeleg für den Inhalt und die künstlerisch-technische Güte; die Aufzeichnung wichtiger Darbietungen aktueller und künstlerischer Art hat urkundlichen Wert. Die Schallaufzeichnung ermöglicht es, aufgenommene zeitlich auseinanderliegende Hörvorgänge aneinandergeschlossen wiederzugeben; sie erleichtert die Durchführung von mancherlei Einblendungen bei der Hörspielsendung sowie das Zusammenwirken von Hörbildern aus Räumen verschiedenster Hörsamkeitseigenschaften.

Alle diese Erkenntnisse machen sich die deutschen Rundfunkgesellschaften seit dem Jahre 1929 dienstbar; zunächst in der Schallaufnahme auf Schall-

platten. Ein großer Teil der Aufnahmen wird zu verschiedenen Zwecken vom Aufnahmewachs wiedergegeben, ein Teil der Aufnahmen wird zur Entwicklung und Schwarzpressung gegeben. Diese Pressungen werden in eigenen Lautarchiven bewahrt und außerdem in einem Zentralarchiv, dem Schallarchiv des deutschen Rundfunks, zusammengefaßt. In diesem Archiv sind von jeder gepreßten Aufnahme (zur Zeit rund 8000) die Matrize — zur Verwendung von Nachbestellungen — sowie zwei Schwarzpressungen untergebracht. Die Aufnahmen sind den Rundfunkgesellschaften zwecks Studiums und Auswertung zugänglich.

Von den urkundlichen Aufnahmen seien erwähnt:

Vierhundertjahrfeier der Augsburger Konfession in Augsburg; Eröffnungsfeiern der 7.—9. Großen Deutschen Funkausstellungen in Berlin; Katholikentage 1930 und 1931; Flottenabrüstungskonferenz 1930 in London; Start und Ankunft des Luftschiffes »Graf Zeppelin«; Eröffnungsfeiern der 5. und 6. Grünen Woche; Haager Konferenz 1930; Grundsteinlegungsfeier und Eröffnungsfeier des »Haus des Rundfunks«; 2. Weltkongreß der Liga gegen den Imperialismus in Frankfurt 1929; Trauerfeier in London anläßlich der Zerstörung des Luftschiffes R 101; Eröffnungsdarbietung des ersten deutschen Großsenders Dürmenz-Mühlacker; Gedenkfeier für Reichskanzler Hermann Müller; IX. Olympischer Kongreß in Berlin 1930; Pan-Europa-Tagung in Berlin 1930; Stapellauf des Panzerkreuzers A; Einweihung des »Haus der Presse«; Bankett der Ausländischen Presse 1931; Unterzeichnung des preußisch-evangelischen Kirchenvertrags; Einweihung des preußischen Ehrenmals; Rheinlandbefreiungsfeiern; Festakt anläßlich der 100-Jahr-Feier der Staatlichen Museen; Deutsche Kundgebung für das Saargebiet; Einweihung des Schlageter-Denkmals; Trauerfeier für Gustav Stresemann; Einweihung des Stresemann-Ehrenmals; Weihe des Kriegsgefallenen-Ehrenmals in Tannenberg; Nationaldenkmal; 475-Jahr-Feier der Greifswalder Universität; Eröffnung der Sendestation des Vatikans; Verfassungstage 1930, 1931; II. Weltkraftkonferenz in Berlin 1930 und zahlreiche Aufnahmen sportlicher Ereignisse.

Von den Stimmenaufnahmen bekannter Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens sei eine Reihe genannt:

Prof. Dr. Max Alsberg; Dr. Georg Graf von Arco; Henri Barbusse; Prof. Dr. Friedrich Bergius; Ungarischer Minister-Präsident Graf Stephan Bethlen; Minister-Präsident Dr. Otto Braun; Staatssekretär a. D. Dr. Hans Bredow; Minister-Präsident Aristide Briand; Reichskanzler Dr. Heinrich Brüning; Reichsaußenminister Dr. Julius Curtius; Reichsminister Dr. Hermann Dietrich; Minister-Präsident Ramsay MacDonald; Geheimrat Prof. Dr. Carl Duisberg; Dr. Hugo Eckener; Prof. Dr. Albert Einstein; Prof. Abraham Esau; Kardinal Dr. Michael Faulhaber; Dr. Anna Freud; Dr. Dr. Erich Frey; Oberpräsident Dr. Hans Fuchs; Maurice Garçon; Reichsinnenminister Freiherr Wilhelm von Gayl; Georg V., König von England; Reichskommissar für die Preisüberwachung, Bürgermeister Dr. Karl Goerdeler; Kultusminister Dr. Adolf Grimme; Musikclown Grock; Reichswehrminister Wilhelm Groener; George Grosz; Gerhart Hauptmann; Sven Hedin; Geh. Justizrat Prof. Dr. Eduard Heilfron; Minister-Präsident Dr. Heinrich Held; Reichspräsident Paul von Hindenburg; Präsident Herbert Hoover; Minister-Präsident Henri Jasper; Prof. Dr. Dr. Hugo Junkers; Dr. Alfred Kerr; Krishnamurti; Selma Lagerlöf; Minister-Präsident Pierre Laval; Staatssekretär a. D. Dr. Theodor Lewald; Sinclair Lewis; Prof. Max Liebermann; Reichstagspräsident Paul Löbe; Reichskanzler a. D. Dr. Hans Luther; Heinrich Mann; Thomas Mann; Guilelmo Marconi; Oskar Meßter; Cecil de Mille; Mistinguett; Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Walter Nernst; Prof. Dr. Wilhelm Ostwald; Reichskanzler Franz von Papen; Prof. Dr. August Parseval; Prof. August Piccard; Pius XI.; Enrico Rastelli; Otto Reutter; Botschafter Frederic M. Sackett; Oberbürgermeister Dr. Heinrich Sahm; Prof. Dr. Rudolf Samoilowitsch; Reichspostminister Dr. Georg Schätzel; Reichskanzler a. D. Philipp Scheidemann; Reichsernährungsminister Dr. h. c. Martin Schiele; Reichswehrminister Kurt von Schleicher; Bundeskanzler Johann Schober; Staatsminister Dr. Walter Schreiber; Botschafter Jakob Gould Schurmann; Staatsminister Dr. Wilhelm Karl Severing; Bernhard Shaw; Paul Simmel; Schatzminister Philip Snowden; Erzbischof Dr. D. Nathan Söderbloem; Prof. Dr. Eduard Spranger; Minister-Präsident T. A. M. Stauning; Staatssekretär des Äußeren Henry Lewis Stimsons; Bundeskanzler a. D. Ernst Streeruwitz; Rabindranath Tagore; Minister-Präsident André Tardieu; Luis Trenker; Reichsminister Gottfried Treviranus; Ernst Udet; Geheimrat Prof. Dr. Wilhelm Waetzoldt; Jimmy Walker; Edgar Wallace; Franz Werfel; Reichsminister Dr. Joseph Wirth; Dr. Martin Zickel und zahlreiche weitere Wissenschaftler, Dichter, Künstler und Politiker.

Ganzaufnahmen von Hörspielen und musikalischen Hörspielen:

Georg Büchner, Wozzek; Alfred Döblin, Die Geschichte vom Franz Biberkopf; Karl August Düppengießer, Toter Mann; Wilhelm Grosz — Erik Ernst Schwabach, Die kleine Melodie; Friedrich Hebbel, Genovefa;

Hermann Kesser, Straßenmann; Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg; Eduard Reinacher, Der Narr mit der Hacke, Die Löwin und der General und Von dem Fischer und seiner Frau; Friedrich von Schiller, Don Carlos; Wilhelm Schmidtbonn, Ein Mann erklärt einer Fliege den Krieg; Friedrich Wolff, S.O.S. — rao rao Foyn (Krassin rettet Italia); Fritz Worm, Hinterm Kachelofen. Außerdem noch viele Aufnahmen von Teilen von Hörspielen.

Tondichter, die ihre Werke selbst leiten oder vortragen:

Béla Bartok; Walter Braunfels; Max Butting; Alfredo Casella; Hans Ebert; Werner Egk; Paul Graener; Wilhelm Grosz; Paul Hindemith; Arthur Honegger; Gustav Kneip; Darius Milhaud; Edmund Nick; Walter Niemann; Karl Hermann Pillney; Serge Prokofieff; Ottorino Respighi; E. N. von Reznicek; Max von Schillings; Arnold Schönberg; Franz Schreker; Mischa Spoliansky; Igor Strawinskij; William Walton.

Aus der Reihe der Dirigenten seien außer den Rundfunkkapellmeistern genannt:

Hermann Abendroth; Ernest Ansermet; Leo Blech; Victor Charpentier; Wilhelm Furtwängler; Jascha Horenstein; Erich Kleiber; Otto Klemperer; Hans Knappertsbusch; Nikolai Malko; Karl Muck; Julius Prüwer; Franz Schalk; Karl Straube; Georg Szell; Arturo Toscanini; Bruno Walter; Sir Henry Wood; Alexander von Zemlinsky; Fritz Zweig.

Weiterhin zahlreiche Geräuschaufnahmen, die als akustische Kulisse im Hörspiel Verwendung finden; Glockenaufnahmen deutscher Kirchen; Tierstimmenaufnahmen; viele Aufnahmen deutscher Mundarten und deutscher Volksmusik und Volkslieder; 40 verschiedene Aufnahmen des Deutschlandliedes; Aufnahmen von Musik, Dichtung, Gesprächen und Fraggesprächen, Reden und Ansprachen, Vorträgen sowie Schulfunkaufnahmen und Aufnahmen von Gesängen und Musik überseeischer Völker.

Die Rundfunkgesellschaften machen weiterhin laufend Schallaufzeichnungen, und ihre Aufnahmen werden stetig besser, sowohl in technischer Hinsicht als auch hinsichtlich des Inhalts, der planvollen Auswahl und der sinnvollen formalen Gestaltung des Aufnahmevorwurfs.

Angesichts der ausgezeichneten Erfahrungen mit den Schallaufnahmen sind viele Stimmen laut geworden, die diese guten Resultate dem Sendeprogramm zugute kommen lassen möchten.

Die Sendung vom Aufnahmewachs während der Hauptsendezeit von aktuellen Ereignissen, die sich zu ungewöhnlichen Tages- oder Nachtzeiten begeben, hat sich seit längerer Zeit bewährt und ist bereits aus der Vortragsfolge der Rundfunkgesellschaften nicht mehr wegzudenken.

Eine große Zahl der Rundfunkhörer schätzt die Schallplattensendungen ernster künstlerischer Darbietungen mit als die wertvollsten Veranstaltungen des Rundfunks.

Die Anzahl derer, die sich gefühlsmäßig gegen Schallplattensendungen wehren und die Forderung nach dem Unmittelbaren, Augenblicklichen und Zufälligen aufstellen und den Einwand der technisch geringeren Güte vorbringen, wird geringer. Die Forderung des Augenblicklichen und Unmittelbaren ist hinfällig, weil der Hörer den Schall auch ohne den Umweg über die Schallplatte erst nach Verlauf einiger Zeit — wenn auch nach Verlauf eines Bruchteils einer Sekunde — und über den bekannten Umweg der Rundfunkaufnahme und Sendung und des Rundfunkempfangs aufnehmen kann. Die Forderung nach dem »Dem Zufall nicht Entzogenen« erscheint nicht stich-

haltig, da sie letzten Endes die sittliche Bedeutung der stetigen künstlerischen und technischen Arbeit am Werke bis zur Gestaltung und Darstellung künstlerisch-technischer Höchstleistungen schlechthin verneint. Zum Einwand der technisch geringeren Güte ist folgendes zu sagen:
Es ist meßtechnisch selbstverständlich ein geringer technischer Wertunterschied zwischen der Wiedergabe ohne und mit Zuhilfenahme der Schallplatte festzustellen. Erreicht der Schall im ersten Fall über das Mikrophon, den Verstärker, Sender, Empfänger und Lautsprecher das Ohr des Hörers, so sind im zweiten Übertragungsvorgang über das Mikrophon, den Aufnahmeverstärker, die Schallplattenaufnahmemaschine, über das Plattenherstellungs- und Vervielfältigungsverfahren, über den Tonabnehmer, den Verstärker, Sender, Empfänger und Lautsprecher mehr Fehlerquellen vorhanden. Diese Fehler sind bei dem heutigen Stande der Schallplattenaufnahmetechnik jedoch so gering, daß sie nicht ins Gewicht fallen angesichts der großen Vorteile, die die Wiedergabe gerade der eigenen künstlerischen Rundfunkdarbietungen mittels der Schallaufzeichnung bietet, wobei die Aufnahmen so oft wiederholt und verbessert der für die Sendung verantwortlichen Stelle gezeigt werden, bis diese Stelle ihr Einverständnis mit dem Lautsprecherhörbild gegeben hat. Die einmal vorliegenden Aufnahmen könnten für Sendungen mit Gewähr für das gute Gelingen und für die Innehaltung der zur Verfügung stehenden Zeit beliebig oft benutzt werden.
Wieviel Doppelarbeit wäre dadurch vermieden, wieviel mehr Zeit und Tatkraft würde man für die Gestaltung neuer Werke aufwenden können, und wie könnte dadurch Wert und Stand noch weiter gehoben werden!

WALZE GESTERN – SCHALLPLATTE HEUTE – DIE ENTWICKLUNG EINER WELTINDUSTRIE

VON
LUDWIG KOCH-BERLIN

Schon Jahrtausende vor ihrer eigentlichen Erfindung haben sich Männer der Wissenschaft mit dem Gedanken der Sprechmaschine befaßt. So erzählt die chinesische Geschichte von einem Kasten, in dem ein Feldherr schon vor 6000 Jahren eine Botschaft übermittelte. Der Überlieferung zufolge sollen die Worte in den Kasten gesprochen worden sein, der dann hermetisch verschlossen wurde, um beim Öffnen die Worte des Einsprechenden zu vernehmen. Auch die späteren Jahrhunderte berichten immer von neuen Versuchen auf diesem Gebiet; so prophezeite der Astronom Kepler im Jahre 1612:

»Man wird einst Sprechmaschinen herstellen können, doch werden diese einen schnarrenden Klang haben.«

Im Deutschen Museum in München ist die von dem Preßburger Wolfgang von Kempelen angefertigte Maschine zu sehen: ein Tasteninstrument; mit dem Pedal wird ein Blasebalg in Bewegung gesetzt, die Tasten führen durch Drahtzüge in die Luft in besonders gearbeitete Mundstücke, die, den Lippen eines menschlichen Mundes nachgebildet, die einzelnen Töne erzeugten.

Bei all diesen Versuchen muß man jedoch zwei Arten des Gedankens, die menschliche Stimme festzuhalten oder wiederzugeben, unterscheiden: einmal die Art, gesprochene Worte zu konservieren und dann wieder ertönen zu lassen, andererseits die menschliche Stimme künstlich herzustellen und künstlich sprechen zu lassen.

Die Sprechmaschinenindustrie stützt sich in ihrer Entwicklung nicht nur auf die Erfindung von Edison, sondern sie macht sich speziell heute die Erfahrungen, Versuche und Entwicklungen von Michael Faraday zunutze. Ohne dessen grundlegende Versuche in der Elektrizität wäre selbstverständlich eine elektrische Aufnahme heute überhaupt noch unmöglich. Auf akustischem Gebiet sind aber nun verschiedene Erfinder am Werke gewesen, um den Ton, sei es auf graphischem, sei es auf glyphischem Wege, zu fixieren, denn schließlich wäre die richtige Bezeichnung des im Wachs gravierenden Stiches einer Phonographenwalze oder einer Wachsplatte für die Plattenaufnahme ein phonoglyphisches, nicht ein phonographisches Verfahren.

Schon König, der bekannte Physiker aus dem 5. Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts, entwickelte ein Instrument, das dem alten Walzenphonographen und dem heutigen Parlographen oder der Diktiermaschine sehr ähnlich sah. Dieses Instrument bestand aus einer Metall- oder Holzwalze, die auf einer mit Schraubengewinde versehenen Achse angeordnet war und um die ein berußtes Papierblatt gelegt oder befestigt wurde. Zur Aufnahme der Sprache benutzte er einen eigentümlich geformten Trichter mit konvexen Seitenwänden, dessen oberes offenes Ende für die Aufnahme der Sprache oder des Tons diente, während das Gegenende mit einem Pergamentblatt verschlossen war, an dem eine Federpose gelenkig angeordnet war. Vermittels dieser Federpose, die mit leichtem Druck auf dem berußten Papierzylinder aufgelegt wurde, war es ihm möglich, die Zitterschwingungen der Membrane, die durch den Ton erregt wurde, in einer nahezu weißen Linie auf dem berußten Papier aufzuzeichnen. Diese Anordnung diente späterhin dem Hannoveraner Emil Berliner als Ausgangspunkt für das von ihm entwickelte Grammophon.

Im Jahre 1876 meldete Edison die Erfindung seines Phonographen an. Er benutzte bei seinen ersten Versuchen einen mit einer dünnen Paraffinschicht versehenen Papierstreifen, wie er in der Telegraphie Verwendung findet. Durch einen an die schwingende Membrane angebrachten Stift rief er Eindrücke hervor und erzeugte schwache Töne. Die Schwierigkeit bestand darin, ein für

die Aufnahme der Sprache und Musik geeignetes Material zu finden. Edison benutzte anfänglich Staniolwalzen, die er über einen Metallzylinder legte, und beschriftete diese mit einem an einem Glimmerplättchen angebrachten Stahlstift, der die Schwingungen in das Staniol eingrub; ähnlich geschah auch die Wiedergabe. Dieses von Edison und seinen Mitarbeitern gebaute erste Modell kann man als den Vater der Phonoindustrie bezeichnen.

Bald wurde die Staniolwalze durch eine Wachswalze ersetzt, auch der Stahlstift wurde in einen feinen Saphyrstift umgewandelt. Wenn auch die mit diesen Apparaturen erzeugten Töne noch sehr dünn und schnarrend klangen, so gleicht doch das Prinzip unserer heutigen Sprechmaschine. Zu gleicher Zeit mit Edison erfand der Pariser Charles Croß den Phonographen; wenige Wochen nach der Veröffentlichung Edisons reichte er seine Erfindung der Akademie der Wissenschaften in Paris ein. Eine praktische Anwendung unterblieb jedoch, und Croß starb unbekannt und verarmt.

Um 1886 arbeitete Graham Bell, der Erfinder des Telephons, einer Verbesserung der alten deutschen Reißschen Erfindung, an einer Neugestaltung des Phonographen. Er war sich darüber klar, daß die Schalleindrücke nach Edison, die auf ein an sich zähes Material gemacht wurden, eine annehmbare Übertragung des Tons überhaupt nicht geben konnten, und zog für seine Versuche als erster ein schneidbares Material in Erwägung, derart, daß das Schneidstichel an sich durch seinen Druck auf einer wachsähnlichen Platte oder Walze schon eine gewisse Schnittiefe erzeugen konnte, deren Tiefe aber durch die Vibrationen der Sprache oder des Tons veränderlich waren. Er erhielt somit eine zusammenhängende Wellenlinie verschiedener Höhe und Tiefe gegenüber den abrupten und unzusammenhängenden Eindrücken der Edisonschen Erfindung.

Auf Basis der Erfindungen von Graham Bell wurde seinerzeit die Columbia Phonograph Company in Amerika gegründet. Die von der Columbia entwickelte Wachswalze und die dazugehörigen Graphophone erhielten nun im Lauf der Zeit eine immer höhere Qualität. Gleichzeitig nahm Edison den Phonographen wieder auf und entwickelte ihn auf Basis der Graham Bellschen Versuche weiter. Die Wiedergabeapparate wurden damals schon mit Feder- und Elektromotoren ausgerüstet, der Apparat auch als Diktiermaschine an Stelle von stenographischen Aufzeichnungen in die Parlamente und Industrien eingeführt, und bis Ende der neunziger Jahre war die Entwicklung des Phonographen in ständig aufsteigender Linie. Während in seiner ersten Zeit Gesang nur mit Klavierbegleitung aufgenommen werden konnte, wurden nach und nach kleinere, späterhin größere Orchester für die Aufnahme hinzugezogen.

Während in der ersten Zeit populäre und komische Vorträge das Gros der Aufnahmen umfaßten, wurden späterhin auch Aufnahmen gemacht, die

einem musikverständigen Publikum schon einen gewissen Anreiz boten. Es gelang Edison in den letzten Jahren dieser Periode, die Walze, die nur eine Dauer von zwei Minuten hatte, auf eine Länge von vier Minuten auszudehnen und an Stelle der bisher bekannten Wachswalze, die zwar immer noch zu Aufnahmezwecken benutzt wurde, zur Wiedergabe die viel beständigere Zelluloidwalze mit einer Spieldauer von vier Minuten zu entwickeln. Anfang der achtziger Jahre schuf Emil Berliner, Washington, einer Hannoveraner Familie entstammend, die die Berliner Telefon-Company gründete, das erste brauchbare Mikrophon als wertvolles Adjunkt zu dem damals bekannten Telephon. Er erhielt für diese Erfindung ziemlich bedeutende Beträge von der Bell Telefon-Company, der heute noch bestehenden größten Telephonfabrik der Welt, und war vermittels dieser Einnahmen in der Lage, die alte Königsche Erfindung aufzugreifen und auf ihrer Basis den neuartigen Apparat, den er »Grammophon« nannte, zu entwickeln. Ende der achtziger Jahre kam er mit dieser Erfindung nach Deutschland und gründete eine kleine Leipziger Gesellschaft, die diese Apparate vertreiben sollte, die in der Hauptsache für Privataufnahmen gedacht waren. Der Apparat wurde auf seine Veranlassung von der Puppenfabrik Kämmerer & Reinhardt in Waltershausen in Thüringen gebaut. Die Platten waren runde Zinkplatten, die mit einem Ätzgrund überzogen waren, und man konnte auf solche Zinkplatten mit ungefähr einer Minute Spieldauer seine eigene Stimme aufnehmen. Es existierten in Berlin einige Geschäfte, in denen solche Aufnahmen gemacht wurden, insbesondere eine Firma Fehlert in der Kochstraße, bei der man schon damals eine Aufnahme für drei Mark machen und für 18 Mark einen Apparat für die Reproduktion erwerben konnte.

In Amerika wurde diese Idee weiter ausgebaut, und der Mechaniker Eldridge Reeves Johnson beschäftigte sich hauptsächlich mit der Entwicklung der Apparatur und mit der Verbesserung der Aufnahme. Er entwickelte das erste federbeeinflußte Grammophon, im Gegensatz zu den kleinen Apparaten von Kämmerer & Reinhardt, die durch eine Handkurbel angetrieben wurden. Johnson auf der einen Seite und die Columbia auf der anderen entwickelten nun für die Plattenindustrie die Aufnahme auf Wachs. Hiermit war ein wichtiger Schritt nach vorwärts erreicht.

In kluger Vorausahnung unserer heutigen Rationalisierung fanden sich Johnson und Berliner in einer Arbeitsgemeinschaft zusammen. Berliner arbeitete die Aufnahmen für musikalische Darbietungen aus, übernahm auch die Herstellung der Platten, während Johnson sich auf die Lieferung von Apparaten beschränkte. Berliner verwandte vorläufig noch Zelluloid und Hartgummi zur Pressung, die aber bald durch andere Materialien, die eine bessere Pressung zuließen, ersetzt wurden und ungefähr aus den gleichen Bestandteilen bestanden, die noch heute in der Fabrikation angewandt werden. Es ist interessant, ausdrücklichst festzustellen, daß sich diese Schell-

lackplatte seither allen Verdrängungsversuchen gegenüber durch Zelluloid, Pappmasse usw., siegreich behauptete.
Bald schlossen sich diese Organisationen zusammen und gingen dazu über, auch in Europa Gesellschaften zu gründen. Als erste die Grammophon-Company in England. Im Verein mit dieser wurde dann durch die Berliner Telefon-Fabrik die Deutsche Grammophon-Gesellschaft gegründet, und hier beginnt der Aufstieg der Plattenfabrikation und die Konkurrenz gegen den damals technisch viel besser arbeitenden Phonographen. In der Zwischenzeit hatte nun aber auf Grund des von einem Ingenieur Jones ausgearbeiteten Aufnahmeverfahrens auf Wachs ein Konkurrenzunternehmen der Grammophon-Gesellschaft, der späteren Victor-Gesellschaft, Fuß gefaßt, die unter dem Namen »Zonophone« ihre neuartigen Platten und Apparate auf den Markt brachte. 1901 wurde die Fabrikation dieser Konkurrenzplatten in Berlin durch F. M. Prescott in die Wege geleitet, aber schon vorher hatte die Berliner Firma Bumm & König die Vertretung für Zonophoneplatten für Deutschland in der Hand.
Mit der Verlegung der europäischen Fabrikation nach Deutschland fühlte sich diese Vertreterfirma in ihrem Wirkungskreis stark beeinträchtigt und gründete kurze Zeit darauf die Beka-Rekord-Gesellschaft. Zu dieser Zeit existierte in Deutschland jedoch noch eine Reihe von Fabriken, die Phonographen, Walzen und Apparate herstellten.
Während man in der Gründung der Berliner Telefonfabrik die Wiege des Grammophon-Polyphon-Konzerns sehen kann, bildete die Beka-Rekord-Gesellschaft den Grundstock des weltumfassenden heutigen Lindström-Konzerns. Im Jahre 1904 erwarb der jetzige Generaldirektor dieses Konzerns, Dr. h. c. Max Straus, zusammen mit einem leider früh verstorbenen Freund, Heinrich Zunz, eine kleine Fabrik, die sich in Händen des Ingenieurs Carl Lindström befand. Anfänglich wurden nur Sprechmaschinen hergestellt, und es gab Zeiten, in denen die Fabrik schon damals pro Tag 1000 komplette Sprechmaschinen produzierte. Gleichzeitig wurde hier die unter dem Namen »Parlograph« bekannte Diktiermaschine für Bürozwecke hergestellt. Die Notwendigkeit, mit den Apparaten auch Schallplatten zu liefern, führte zur Zusammenarbeit mit der Beka-Rekord-Gesellschaft, nach deren Angliederung an den Lindström-Konzern die 30 cm-Parlophon-Platte geschaffen wurde.
Während mit dem Aufkommen des Rundfunks der befürchtete Rückschlag innerhalb der Schallplattenindustrie nicht eintrat, sondern durch Anwendung des elektrischen Aufnahmeverfahrens durch das Mikrophon eine enorme Qualitätsverbesserung der Aufnahme und des Repertoires eine nicht vorausgeahnte Belebung des Geschäfts brachte, fügte die ökonomische Entwicklung der letzten Jahre der Phonoindustrie einen außerordentlichen Schaden zu. Die nationalistische Einstellung der meisten Staaten, die sich durch hohe Zollmauern schützen und — um ihren Goldbestand aufrecht zu erhalten —

scharfe Devisenverordnungen erlassen, hat die beteiligten Industrien schwer betroffen.
Trotz dieser wirtschaftlichen Depression wird eifrig weiter gearbeitet, der Schallplatte ihre Vormachtstellung innerhalb der akustischen Industrien zu sichern. Es ist eine nicht wegzuleugnende Tatsache, daß die Schallplattenaufnahme-Technik der des Rundfunks und des Tonfilms noch sehr überlegen ist; eine mehr als dreißigjährige Erfahrung durchgebildeter Techniker läßt sich nicht in wenigen Jahren einholen.

RUNDFUNKTECHNIK – RUNDFUNKTON

VON

HANNS MENDELSOHN-BERLIN

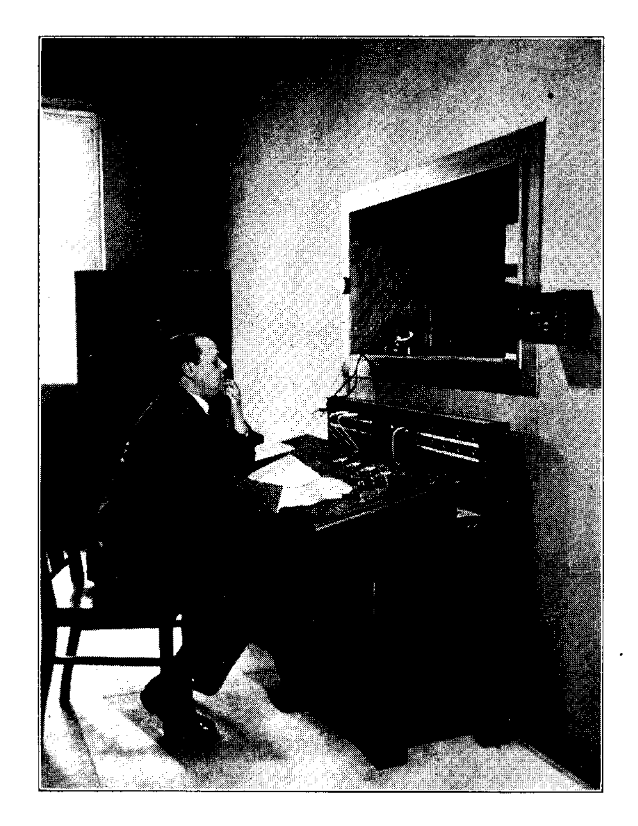
Wir leben zwar jetzt in dem so viel gepriesenen Zeitalter der Technik. Aber es ist ein entschiedener Irrtum, etwa annehmen zu wollen, daß das Verständnis für das Wesen der Technik selbst bereits in weiteste Kreise gedrungen sei. Der Laie steht vielmehr heute mehr denn je dem rapiden Fortschritt der Technik in unbegreiflichem Staunen gegenüber; er hat zwar hier und da neue technische Begriffe kennengelernt, aber die rastlos forteilende Technik ist ihm immer weiter entschwunden und der Vorsprung wird immer größer.
Und doch muß sich jeder heute auf Schritt und Tritt der neuen technischen Errungenschaften bedienen; man muß die unfaßbaren Wunderdinge der Technik als gegebene Tatsachen hinnehmen, ohne sie begreifen zu können, und wüßte doch so gerne etwas mehr über die geheimnisvollen Zusammenhänge. Ein besonders bezeichnendes Beispiel stellt das Radio dar. Wie oft schon hat man sich abgemüht, hinter das Wesen der allumfassenden elektrischen Welle zu kommen. Und wenn man dann die gelehrten Erklärungen von den hochfrequenten Schwingungen gelesen hatte, war man meist genau so klug wie zuvor.
Wir wollen deshalb hier noch einmal in ganz kurzer Form versuchen, den Vorgang der Rundfunkübertragung klarzumachen, ohne große Fachausdrücke heranzuwälzen; ja nicht einmal den berühmten Stein, den man ins Wasser wirft und der so schöne Wellen erzeugt, wollen wir zitieren. Also: Der Zweck der Rundfunkübertragung ist, Sprache und Musik, die in einem akustisch günstigen Raum, dem Senderaum, erzeugt werden, ohne Drahtverbindung an beliebige ferne Orte zu übermitteln. Die primitivste Lösung dieses Problemes wäre ja theoretisch, wenn man rein akustisch vorgehen würde und die Sprache und Musik so überlaut produzieren würde, daß man sie unmittelbar auf große Entfernungen noch hören könnte. Daß das in der Praxis nicht geht, darüber brauchen wir uns wohl nicht zu unterhalten. Aber

wir erkennen an diesem theoretischen Beispiel bereits eine weitere wichtige Forderung für den Rundfunkbetrieb: Die Sprache und Musik soll zwar überall leicht aufnehmbar sein, aber für den, der sie nicht wünscht, muß sie unhörbar bleiben.
Man muß also den Ton für seine ferne Reise vom Sender zum Empfänger zunächst einmal andersartig umformen, damit er den genannten beiden Bedingungen entspricht: Er soll sich leicht auf riesige Entfernungen fortschicken lassen, muß aber damit für unsere menschlichen Organe zunächst unwahrnehmbar bleiben. Dieser Forderung entsprechen elektrische Wellen besonderer Art. Der Rundfunksender hat nun vor allem die Aufgabe, die Musik und Sprache, die im Senderaum erzeugt wird, in diese besonderen elektrischen Wellen umzuformen, mit denen sie auf die Reise gehen. In dieser Form werden die für unser Ohr unhörbaren Töne von der Antenne des Rundfunksenders ausgestrahlt.
Will nun jemand an einem entfernten Orte diese Sendung abhören, so braucht er ein besonderes technisches Gerät, mit dem er diese unhörbare Musik auffangen kann und mit dem diese Wellen wieder so zurückverwandelt werden, daß für unser menschliches Ohr hörbare Sprache und Musik wieder entsteht. Es wird selbstverständlich erscheinen, daß die Hauptforderung für ein solches Rückverwandlungsgerät, also für den Radioapparat, darin besteht, daß er diese Zurückverwandlung so exakt durchführt, daß die aus ihm ertönende Musik genau dem entspricht, was in dem Senderaum des Senders erzeugt wurde. Daß diese Forderung bisher vielfach recht unvollkommen erfüllt wurde, wird wohl mancher bereits festgestellt haben.
Anfangs lagen die Schwierigkeiten für eine naturgetreue Wiedergabe bei der Rundfunkanlage zum Teil in den unvollkommenen Sende- und Empfangseinrichtungen, vor allem aber auch in mangelhaft durchgebildeten Einzelheiten wie insbesondere am Lautsprecher. Auch der anfangs beim Betriebe aus Batterien zur Verfügung stehende geringe Kraftbedarf trug zur mangelhaften Wiedergabe bei. Diese Schwierigkeiten sind aber bereits seit längerer Zeit überwunden. Die Sender arbeiten mit einer absoluten musikalischen Naturtreue, wir besitzen heute im dynamischen Lautsprecher ein Wiedergabeinstrument, das auch verwöhnte musikalische Ohren zu befriedigen vermag, und die heute fast allgemein angewendeten Empfangsgeräte, die ihren Kraftbedarf aus der Lichtleitung entnehmen, gestatten eine musikalisch-einwandfreie Durchbildung.
Aber nachdem diese Probleme gelöst worden sind, trat eine viel unangenehmere Schwierigkeit auf, die den verfeinerten Ansprüchen an die musikalische Güte heutiger Radioapparate gefährlich zu werden drohte. Während nämlich früher die Hauptaufgabe eines Radioapparates war, möglichst viele weitentfernte Stationen empfangen zu können, kam durch den riesigen Ausbau des europäischen Sendernetzes das Problem hinzu, die einzelnen Sender

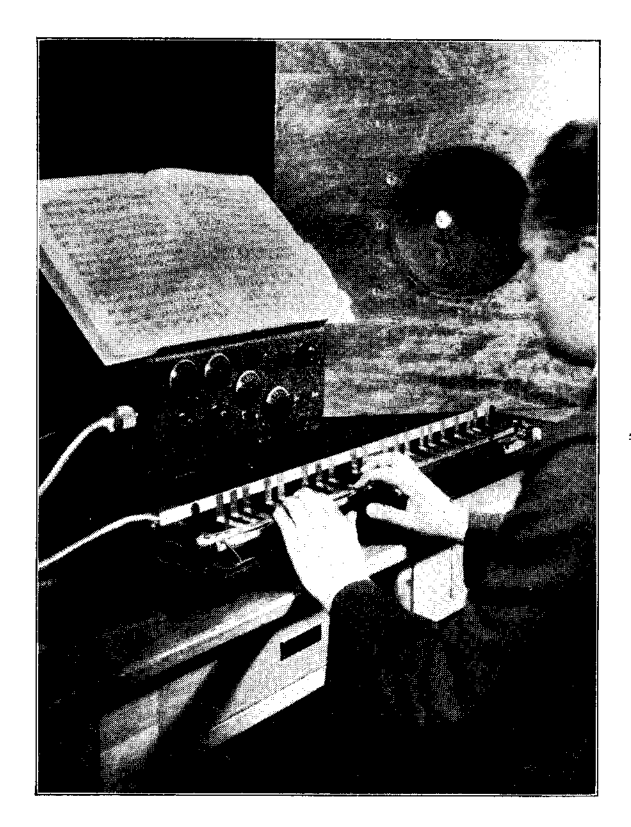
tatsächlich voneinander trennen zu können. Denn man will ja von zwei auf der Abstimmskala des Radioapparates dicht aufeinander folgenden Stationen nur das Programm des einen hören, ohne daß der nebenliegende Sender mitzuhören ist. Das läßt sich zwar technisch durchführen, aber — und das ist das Wesentliche — mit diesem trenn scharfen Einstellen des Empfängers besteht immer die Gefahr, daß die musikalische Güte beeinträchtigt wird. Da es sich bei der Übertragung um elektrische Wellen handelt, muß man bei der elektrischen Aussiebung derjenigen Welle, die man empfangen will, aus dem Gewühl der zahllosen anderen Sendewellen sehr vorsichtig sein, damit man bei diesem Vorgang nicht ihre Form verändert. Gewöhnlich werden nämlich bei diesem trennscharfen Heraussieben nicht mehr sämtliche Töne des Hörbereiches gleichmäßig übertragen, sondern die hohen Töne werden mehr oder minder vernachlässigt oder ganz abgeschnitten. Nun gibt es unter den Rundfunkhörern zahlreiche Leute, die dieses Abschneiden der hohen Töne nicht stört und die sogar »den schönen warmen Ton« besonders gut finden. Solch eine Korrektur ist aber für das musikalische Ohr überaus heikel. Denn durch die Beschneidung der Obertöne verliert jedes Musikinstrument seine ihm eigene Charakteristik. Wir alle kennen ja den Ton solcher Radioanlagen, bei dem sich die Violine wie eine Flöte anhört, und bei dem die Sprache den berüchtigten »Kellerton« hat. Das darf man vom musikalischen Standpunkt aus nicht dulden!
Es wird daher ganz besonders interessieren, welche neuartigen Lösungen von Rundfunkempfängern auf der diesjährigen Funkausstellung zu sehen sein werden, die diese wichtigen Klangprobleme lösen.
Als Spitzenempfänger wird der sogenannte »Super« in mehreren Exemplaren vertreten sein. Der »Super« stellt eine technisch abweichende Lösung des Empfängerproblems dar, dessen Besonderheit es ist, die höchste Trennschärfe mit der *vollen* musikalischen Bandbreite zu vereinen. Und dabei ist besonders zu bemerken, daß der »Super«, wenn er richtig ausgeführt ist, zum Stationseinstellen nur einen einzigen Knopf besitzt, daß es also im Gegensatz zu den bisherigen Geräten vollkommen ausgeschlossen ist, durch falsche Bedienung an der Tonqualität irgend etwas zu ändern. Und es ist überaus wichtig, daß man nichts mehr falsch machen *kann.* Telefunken hat seinen »Super« z. B. mit dem sogenannten »Selbsttrenner« ausgerüstet, bei dem durch Einstellen auf den vorbezeichneten Sendernamen diese Station nicht nur hörbar wird, sondern in der vollen musikalischen Güte automatisch für sich getrennt serviert wird.
Aber noch eine andere sehr interessante Lösung des Klangproblems werden wir auf der Funkausstellung sehen. Es handelt sich hier um einen an sich sehr hochwertigen neuen Fernempfänger, der im Prinzipaufbau den bisherigen Spitzenempfängern ähnelt. Man hat diesen Apparat ebenfalls mit dem Selbsttrenner ausgerüstet, aber da es sich nicht um ein Gerät nach dem

Das All-Ton-Instrument »Hellertion«

Das Ätherwellen-Musikinstrument



Der Tonmeister im Rundfunk
Aus dem Archiv der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, Berlin



Das Trautonium
Aufn. Dipl.-Ing. A. Lion

Superprinzip handelt, mußte zunächst zur Erzielung der erforderlichen Trennschärfe eine schwache Beschneidung der hohen Töne stattfinden. Und nun hat man ein an sich sehr einfach erscheinendes Mittel gewählt: Man hat nachträglich durch eine sogenannte »Streufolie« die Tonkurve so verändert, daß bei der Wiedergabe die hohen Töne *bevorzugt* werden. Man hat also eigentlich in diesen Empfänger einen Verstärker eingebaut, der nicht verzerrungsfrei arbeitet, sondern gerade die Tonkurve nach der Höhe zu verfälscht. Durch diesen Kniff aber werden die anfangs wegen der erforderlichen Trennschärfe vernachlässigten Höhen kompensiert, und es entsteht subjektiv wieder ein naturgetreues Klangbild. Diese Einrichtung stammt ebenfalls von Telefunken.
Man ersieht daraus, daß die Radiotechnik in ein neues Stadium gerückt ist. Nachdem man sich jahrelang überhaupt mit der Lösung der drahtlosen Übermittlung beschäftigen mußte und hier zu einem gewissen Abschluß gelangt ist, hat man sich nunmehr der rein musikalischen Seite der Übertragung zugewandt mit dem Ergebnis, daß die heutigen Spitzen-Rundfunkgeräte auch das musikalische Ohr in jeder Weise befriedigen können.

DAS TRAUTONIUM

VON

A. LION-BERLIN

Die Sensation der diesjährigen Funkausstellung wird vermutlich das erste serienmäßig hergestellte elektrische Musikinstrument sein. Schon auf der vorigen Funkausstellung wurde eine Reihe solcher Instrumente gezeigt, alle allerdings noch mehr oder weniger im Laboratoriumszustand. Inzwischen ist eins dieser Geräte, das Trautonium, soweit durchgearbeitet, daß es wie ein Radioapparat in Reihenherstellung gefertigt werden kann und, da es nur drei Röhren enthält (eine Gleichrichterröhre, ein Thyratron und eine Verstärkerröhre), zu erschwinglichem Preis käuflich sein wird. Daß man von den noch im vorigen Jahr in diesen Geräten verwandten Glimmlampen zu Radioröhren übergegangen ist, ist ein großer Fortschritt; denn die Glimmlampe verbürgte keine gleichbleibenden Tonverhältnisse für die verschiedenen Geräte einer Serie. Ferner ist das neue Gerät ans Netz angeschlossen, so daß alle Batterien, Akkumulatoren usw. fortfallen, die natürlich im Orchester außerordentlich störend wirken würden.
Es muß immer wieder betont werden, daß ein solches Gerät nicht dazu dient, bekannte Musikinstrumente von vollendeter Klangschönheit nachzumachen. Man hat zwar die Möglichkeit, mit dem Trautonium den Violinklang oder den Trompetenklang zu schaffen, ja sogar die menschliche Stimme, vor allem Vokale, nachzumachen. Das Instrument kann auch, wenn in einem kleinen

Orchester ein Instrument plötzlich ausfällt, für dies Instrument einspringen. Der Zweck eines solchen Gerätes kann letzten Endes aber nur sein, neue Klänge von großer Klangfülle und -schönheit zu schaffen und auf diese Weise die Musik unserer Zeit zu bereichern, besser als es manche modernen Instrumente getan haben.

Die Klangbildung im Trautonium geht davon aus, daß ein musikalischer Klang aus dem Grundton und einem, in den meisten Fällen zwei Gemischen von Obertönen, den sog. Formanten, besteht. Bei der menschlichen Stimme kann man sich etwa vorstellen, daß die beiden Oberschwingungsgebiete im Vorderteil des Mundes und in der hinteren Rachenhöhle beim Singen oder Sprechen ausgebildet werden. Bei der Violine geschieht die Klangbildung etwa durch die eingeschlossene Luftsäule und den Resonanzboden, und ähnlich ist es bei den meisten Musikinstrumenten, abgesehen vielleicht von Flöte, Klarinette usw., die nur aus dem Grundton und einem Formantengebiet bestehen. Man kann also, wenigstens theoretisch, alle musikalischen Klänge nachbilden, wenn man mit Hilfe der aus Rundfunk und Tonfilm bekannten elektrischen Mittel einen Grundton und zwei Formantengebiete erzeugt.

Das Trautonium besteht, abgesehen von einem guten Lautsprecher, aus drei Hauptteilen, dem eigentlichen Gerät, einem Metallgehäuse mit den Röhren und zwölf Drehknöpfen und Schaltern, aus dem Manual und dem Pedal. Zwölf Drehknöpfe und Schalter, die, ähnlich wie die Register einer Orgel bedient werden müssen, scheinen ziemlich viel zu sein für die Bedienung eines einfachen Musikinstrumentes. Aber einmal ist die Bedienung tatsächlich nicht allzu schwierig, um so mehr, als eine Reihe von Drehknöpfen und Schaltern nur vor Beginn des Spieles eingeschaltet werden, und außerdem handelt es sich ja um ein Universalinstrument, das, vor allem in kleinen Jazzbands, an die Stelle einer größeren Zahl von Instrumenten treten kann. Der Grundton wird auf dem Manual angegeben einfach durch den Druck eines Fingers auf den übergespannten Draht. Selbstverständlich kann man mit beiden Händen spielen, wie man auch während des Spielens mit beiden Händen die Drehknöpfe bedient, in erster Linie um neue Formanten einzustellen und damit neue Klangfarben zu schaffen. Auf dem Manual sind normalerweise etwa drei Oktaven untergebracht, die Lage der Töne kann durch angesetzte Zungen festgelegt werden, so daß das Drahtmanual des Trautoniums etwa ein Zwischending darstellt zwischen der Violinsaite und der Tastatur des Klaviers, ohne daß man auf das Vibrato der Violine verzichtet. Schon ein leichter Fingerdruck auf den Draht genügt, um einen Kontakt herzustellen und damit den Klang in der gewünschten Höhe zu schaffen. Der Einsatz ist ganz weich; ein unter dem Manual in der Mitte angebrachter Kohlewattewiderstand ist die Ursache dafür, daß bei stärkerem Druck die Tonstärke größer wird. Um aber bei Erzeugung von Forteklängen die spielenden Finger nicht zu überanstrengen, liegt auf dem Boden unter dem einfach

auf einen Tisch zu setzenden Gerät ein Pedal, auf dem der Fuß die gewünschte Lautstärke einregeln kann, so daß gewissermaßen der Fingerdruck nur als Feineinstellung dient. Am Gerät ist auch ein Drehknopf, mit dem man die sog. Mensurweite des Manuals verändern kann, der also darüber entscheidet, wieviel Oktaven man auf dem Manual unterbringen kann. Selbstverständlich bleibt dieser Knopf im allgemeinen fest eingeschaltet. Mehr als drei Oktaven wird man meist auf dem Manual nicht unterbringen, weil die einzelnen Töne sonst zu eng zusammenliegen, um von der Hand noch rein abgegriffen werden zu können. Man kann aber mit Hilfe dieses Drehknopfes am Apparat die Töne auf dem Manual so weit auseinanderziehen, daß man Vierteltöne oder noch viel kleinere Intervalle mühelos abgreifen und spielen und auf diese Weise neue musikalische Möglichkeiten schaffen kann.

Eine andere Schaltungsmöglichkeit dient dazu, während des Spielens die gesamte Tonlage zu verändern, also etwa zwei Oktaven tiefer zu gehen, ohne das Manual selbst zu verändern. Es besteht auch die Möglichkeit, die klangbildenden Formanten, die mit Hilfe von zwei durch Drehkondensatoren eingestellte Schwingungskreise erzeugt werden, ganz auszuschalten und vorübergehend nur den Grundton klingen zu lassen. Neben den beiden Schwingungskreisen für die Formanten und deren Potentiometern bestehen noch einige andere Möglichkeiten zur Beeinflussung der Klangfarbe und zur Erzeugung bekannter und neuer Klänge, auf die im einzelnen hier aber nicht näher eingegangen werden soll. Eine falsche Einstellung des Apparates wird dadurch unmöglich gemacht, daß für das Manual ein Fünffachstecker geliefert wird. Der Apparat ist so ausgebildet, daß er gleichzeitig als Notenpult dienen kann.

GEDANKEN ZUR GEGENWART UND ZUKUNFT DES FUNKS

VON

ROBERT ROBITSCHEK-BERLIN*)

Der Rundfunk war bisher nicht imstande, eine Umwälzung in der Musikauffassung unserer Zeit herbeizuführen; die Befürchtungen dieser Art waren müßig und überflüssig. Diese Befürchtungen resultierten daraus, daß dem Mikrophon eine ganze Zeit hindurch artfremde Aufgaben zugewiesen, an den Rundfunk irrtümlich Ansprüche gestellt wurden, die er nicht erfüllen konnte, aber auch niemals würde erfüllen können.

*) Zu diesem Beitrag aus der Feder des Direktors des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums in Berlin sei der Hinweis gegeben, daß seiner Lehranstalt ein Institut für Mikrophonforschung (Lehr- und Versuchsstätte für künstlerische und wissenschaftliche Ausbildung) angegliedert ist. Die Schriftleitung.

Man sah wohl im Mikrophon, in der Sendung überhaupt, die starke, gemeinschaftsbildende Wirkung, man übersah aber, daß diese auf Millionen gleichzeitig auszuüben nicht möglich ist, oder nur in ganz glücklichen Augenblicken, und selbst da sind bestimmte Voraussetzungen nötig, die der Vorstellungskraft der Hörer zu Hilfe kommen, wenn es sich um das tiefere Kunsterlebnis, wie es ein Kunstwerk erzielen soll, handelt. Anders bei Kundgebungen, wo es um die suggestive Verbreitung des Gedankens, der Willensäußerung geht.

Je größer und umfassender das künstlerische Sendeprogramm des Funks wurde, desto mehr mußte es nach Seite des ästhetischen Genießens versagen. Wie konnte es auch anders sein, da einerseits die technischen und akustischen Möglichkeiten, soweit man sie auch erkannt haben mochte, die Sendung der unter ganz anderen Voraussetzungen geschaffenen Kunstformen, für einen ganz anderen Hörerkreis gemeinten und bestimmten Kunstwerke diese vielfach in einem völlig anderen Lichte erscheinen ließen und den Eindruck schwächten, andererseits bei der Sendung das Lebendige, das Visuelle zur Unterstützung der Wirkung und letzten Endes zum Kunsterlebnis bis heute unerläßlich Nötige fehlte.

Es blieb dem Funk keine andere Möglichkeit, als sich auf den Boden der Tatsachen zu stellen und mit den vorhandenen Werken, die bis dahin sämtlich für ein ganz anderes Instrument, als es das Mikrophon ist, und aus einer anderen Erkenntnis und Einstellung zur Kunst geschaffen waren, auszukommen. Es erwies sich aber, daß unsere gesamte, bis dahin geschaffene Kunst, sowohl die der Töne, wie der Sprache, sollte sie wirkungsvoll und naturgetreu vollendet in der Wiedergabe sein, unter *ganz anderen Bedingungen* gesendet werden müsse. Ich habe von Anfang an den Standpunkt vertreten, daß das Sende- und Empfangagregat als ein Instrument zu betrachten und zu behandeln sei, als ein Instrument ganz neuer Artung, das eine *besondere Technik* und eine *besondere Spielart* erforderte und noch erfordert. Hand in Hand mit dem Akustischen müssen die technischen, psychologischen und musikformalen Probleme, aber immer und nur vom *Klanglichen* ausgehend, methodisch erfaßt und erforscht werden.

So stellte sich auch bald die Notwendigkeit ein, für dieses neue Instrument Werke zu schaffen, die aus dem Instrument selbst, seiner einzigartigen Spielart und seinen ungeahnten Möglichkeiten entstehen sollten. Die Notwendigkeit der Funkmusik als *funkeigene Musik* ergab sich unabweisbar. Versuche, die angestellt und zu Aufträgen der Komposition funkeigener Musik führten, entsprachen mit ganz wenigen Ausnahmen nicht den hochgespannten Erwartungen. Die Komponisten, die bisher an diese Aufgaben herangingen, konnten sich, ganz abgesehen von der Qualität der Arbeit selbst, im ganzen von der traditionellen Vorstellung noch nicht in vollem Maße freimachen, wie das für die Schaffung eines funkeigenen Werkes unumgänglich nötig ist.

Kompositionsform und Instrumentation müssen für die funkeigene Musik noch gründlich weiter erforscht werden, und die Fragen der Instrumentenverwendung bedürfen gleichfalls noch der Klärung. Hingegen scheint der Verzicht auf Klangfarbe nicht notwendig, bestimmt aber der Verzicht auf Riesenorchester. Ständige Fühlung und Befassung mit der lebendigen Funkpraxis, Studium und Forschung vor dem Mikrophon, sowie den Apparaten überhaupt, und zwar bis ins kleinste, ist Vorbedingung.
Eine solche Musik wird nichts Zufälliges sein können, sie wird vielleicht den Ausdruck der Zeit darstellen, wie überhaupt die »Neue Musik« durchaus nicht ohne »Sinn und Berechtigung« ist, wie man so viel und häufig hört. Auch die Musik im Funk ringt nach eigenem Ausdruck, und so erklären sich ihre vielleicht auf eine Umformung der bisherigen ästhetischen Begriffe abzielenden Merkmale; aber das ist begreiflich, denn es ist hier eine Generation am Werk, der die Grenzen der traditionellen Mittel zu eng sind. Hier hat der Rundfunk eine hohe kulturelle Sendung, ja er hat die *Pflicht*, mehr zu bringen, als die traditionellen Institutionen es vermögen. Er hat die große Aufgabe, einer unbekannten, um ihre Geltung ringenden Künstlergeneration den Weg freizumachen, ihr Gehör zu verschaffen und darüber hinaus ihre wirtschaftliche Existenz zu verbessern. Hierzu ist der Rundfunk schon im Hinblick auf seine reichen Mittel in der Lage.

*

In dem ausgezeichneten Buch »*Rundfunk und Musikpflege*« von *Alfred Szendrei**) befindet sich ein Kapitel: die Pantonomie — die Allgesetzlichkeit — des Rundfunks. Der Autor vertritt dort die Ansicht, daß der Rundfunk bestimmt sei, zu jener Pantonomie aller Kulturgüter zu werden, die wir als das Wunder des klassischen Griechenlands erkennen. Szendrei läßt die Frage offen, ob unserer Zeit der Gedanke der Pantonomie, die allgemeine »Teilhabe« erkennbar werden wird, hält es aber nicht für zweifelhaft, daß der Rundfunk nur aus dieser Idee sein ferneres Leben wird schöpfen können. Szendrei hat mit der weiteren Behauptung recht, daß auch alle übrigen Kulturgüter nur in bestimmtem Umfang zu dieser Idee beitragen können, die Musik uneingeschränkt dasjenige Kulturgut sei, dem zweifellos Kraft und Eignung zu diesem Werk wesenmäßig innewohne. So sei es kein Zufall, daß die Musik heute den Hauptanteil am Programm der Sender habe und wohl auch in Zukunft haben werde, er nennt den Rundfunk eine Institution, in deren Idee es liege und liegen muß, — daß sie im Sinne der klassischen Pantonomie zu jener Gemeinschaft hinführe, die bisher als ein rein utopisches Postulat behandelt worden ist.
Werden diese Visionen, diese seherischen Worte und Gedanken sich erfüllen können? Wird dieses Ideal einst verwirklicht werden? Ist derartiges in unseren

*) Verlag Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig, 1931.

unruhevollen, zerrissenen und unglücklichen Zeiten möglich? Wie schön, wenn all das zur Wirklichkeit würde. Ein Ausspruch E. T. A. Hoffmanns, den ich im Szendreischen Buche wiederfinde, mag hier hoffnungsvolle Antwort sein: »Mag die Zeit der Erfüllung unseres Hoffens nicht mehr fern sein, mag ein frommes Leben in Friede und Freudigkeit beginnen, und die Musik frei und kräftig ihre Seraphschwingen regen, um aufs neue den Flug zu dem Jenseits zu beginnen, das ihre Heimat ist, und von welchem Trost und Heil in die unruhvolle Brust des Menschen hinabstrahlt.«

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Telefunken, die bahnbrechende Firma auf dem Rundfunkindustriegebiet tritt, in organischer Entwicklung ihrer elektro-akustischen Unternehmungen, nun auch als Schallplattenproduzent auf. Die Telefunkenplatte soll zeigen, daß die tonlichen Eigenschaften einer nach modernstem Verfahren aufgenommenen Schallplatte die gleich hohe Stufe erreichen kann, die die neuesten Radioapparate dieses Hauses aufweisen. Die Telefunkenplatte verspricht nicht nur eine naturgetreue Wiedergabe sämtlicher Tonlagen, sondern zugleich auch eine Durchsichtigkeit des Orchesterklangs, die undefinierbare Klangmischungen zu vermeiden bestrebt ist. — Über das Wesen und den Wert dieser Platten wird in unserer ständigen Rubrik das Urteil demnächst zu finden sein. Bis dahin begnügen wir uns mit vier Lichtbildern, die Einblick in die Aufnahmen gewähren. Wir zeigen eine Orchesteraufnahme der Berliner Philharmoniker unter *Erich Kleiber*, eine Gesangsaufnahme unter *Selmar Meyrowitz*, ein Massenchorkonzert, bei dem 270 Sänger neben dem Orchester in der Berliner Singakademie mitwirkten (das Deutschlandlied ward gesungen), und die Abhörung des eigenen Vortrags seitens des Schauspielersängers Paul Hörbiger gleich nach der Aufnahme.

Die nächsten Abbildungen bringen uns in das Gebiet der elektrischen Musik. Hier ist ein *Vielstimmiges All-Ton-Instrument* mit elektrischer Tonerzeugung durch Manuale (Das »*Hellertion*« im Heinrich Hertz-Institut) zu sehen, daneben dasjenige Instrument, aus dem die Töne aus der Luft erzeugt werden, die sog. *Ätherwellenmusik*. Seit mehreren Jahren kennt man die Thereminmusik, die man auch als Ätherwellenmusik bezeichnet, und die dadurch zustande kommt, daß ein kleiner elektrischer Sender auf einen zweiten einwirkt und durch dieses Zusammenwirken einen Ton erzeugt. Die Tonhöhe läßt sich dadurch verändern und einstellen, daß man das Abstimmorgan des einen Senders als Stab ausbildet, dem man die Hand oder irgendeinen Teil des Körpers nähert oder entfernt. Durch verschiedene Einstellungen der Hand im Raum gegenüber diesem Stab lassen sich Tonhöhen von den höchst gebräuchlichen bis zu den ganz tiefen erzeugen.

Schließlich begegnen wir noch dem »*Trautonium*«, über das der Beitrag von A. Lion das Erforderliche aussagt, und dem *Tonmeister im Rundfunk*, über dessen Aufgaben der Aufsatz von Otto Mayer Aufklärungen gibt.

ZWEI BEETHOVENFESTE IN BONN

Zwei Beethovenfeiern, die eine mit fünf, die andere mit sieben bzw. acht Festtagen, das ist etwas, was selbst in unserer rekordsüchtigen Zeit Anspruch auf Beachtung hat. Es gab natürlich unheilverkündende Pessimisten. Aber wer auf sie hörte, hatte weder mit der Gewalt des Namens Beethoven, noch mit der Anziehungskraft der Gartenstadt am Rhein gerechnet. Und so stehen wir vor der Tatsache, daß beide nicht nur ohne jedes Defizit aus dem Wagnis hervorgingen, die zweite vielmehr einen Überschuß buchen konnte, wobei freilich zu beachten, daß ihre sämtlichen Mitwirkenden sich ohne jeden Honoraranspruch zur Verfügung gestellt hatten. Im ersten Fall handelte es sich um das zur Tradition gewordene *Kammermusikfest des Vereins Beethovenhaus,* — es war das achtzehnte — das diesmal unter dem Gesichtspunkt »Kammermusik« von Haydn bis Reger und Strauß« ein bedeutungsvolles Gebiet durchmaß. Drei Quartettvereinigungen stritten um die Palme: das *Dresdner Streichquartett,* das mit seiner jugendlichen Frische und doch durch das Streben nach äußerster Präzision gezügelten Art Haydns Wirkungsbereich mit einem Früh- und einem Spätwerk umriß und mit dem lebendig gestalteten Quintett von Bruckner und Regers Quartett in Es das Ende dieser Entwicklungsreihe zu fesselnder Wiedergabe brachte. Das *Guarneri-Quartett,* das mit seinen schönen altitalienischen Instrumenten des jungen und des mittleren Beethoven Klangträume der Verwirklichung entgegenführte. Und das *Klingler-Quartett,* unter dessen abgeklärtem Spiel Beethovens Spätwerke, op. 131 und 135, die weihevollsten Eindrücke vermittelten, das aber auch dem Spieltrieb und der Problemlosigkeit, die Brahms' op. 36 und 111 ausgezeichnet, mit hinreißendem Elan gerecht wurde. Als Solisten boten: *Walter Gieseking* drei für die Entwicklungsperioden Beethovens bezeichnende Sonaten, unter denen die in A-dur op. 101 seiner künstlerischen Sonderart am meisten entgegenkam, *Felicie Hüni-Mihacsek* in Form und Ausdruck vornehm gestaltete Haydnsche und Mozartsche Arien, sowie Lieder von Wolf und Strauß, *Alexander Kipnis* mit seinem in jeder Lage beherrschten Organ Schubertsche und einige selten gehörte Lieder von Schumann zu *Hallaschs* und *Raucheisens* meisterlicher Begleitung.

Das zweite Fest, das sich »*Eine volkstümliche Beethovenwoche*« nannte, verdankt sein Zustandekommen der Initiative der Bonner Ehrenbürgerin *Elly Ney* und war als Hilfsaktion für das vom Abbau bedrohte Städtische Orchester gedacht. Die Gesamtleitung lag in den Händen *Willem van Hoogstratens,* der mit der Aufführung der neun Sinfonien — die Neunte unter Mitwirkung des Städtischen Gesangvereins und der Solisten *Mia Peltenburg, Julie de Stuers, Anton M. Topitz* und *Thom Denijs* — und der Begleitung der Klavierkonzerte Es- und G-dur, des Violinkonzerts und des Tripelkonzerts eine ungewöhnlich schwere, aber mit erstaunlicher Elastizität und Beherrschung der Materie bewältigte Last auf seine Schultern geladen hatte. Elly Ney bewies nicht nur in den beiden Konzertwerken und der Appassionata, sondern auch als Führerin des von ihr vor einiger Zeit ins Leben gerufenen *Trios,* mit dem sie die beiden B-dur-Werke op. 11 und 97, sowie das »Geistertrio« spielte, daß sie auf der Höhe ihres Künstlertums steht. Ihre beiden jugendlichen Partner *Willy Stroß* (Violine) und *Ludwig Hoelscher* (Cello) boten auch als Solisten mit dem Violinkonzert und der Cellosonate op. 5/2 g-moll beachtenswerte Leistungen. In einem Sonderkonzert stellten die drei letztgenannten Gesangssolisten ihr Können mit schönen künstlerischen Resultaten (An die ferne Geliebte, Adelaide, Schottische Lieder mit Triobegleitung usw.) unter großem Beifall unter Beweis.

Th. Lohmer

DAS XI. DEUTSCHE SÄNGERBUNDESFEST IN FRANKFURT A. M. 1932

So wenig ein offizielles Sängerfest, nach künstlerischen Kriterien angemessen, sich werten läßt, so wenig auch läßt es mit einer hochmütigen Ironie sich abfertigen, die meint, spießerhafte Vereinsmeierei sei das letzte Wort über Veranstaltungen, die so tief vom Leiden der Menschen zeugen wie solche Feste. Gewiß: bei derlei Repräsentationen und beim Bewußtsein der Schichten, die sie tragen, geht es nicht um autonome Kunst, sondern Musik dient dem Gebrauch einer Geselligkeit, die, positiver anderer Inhalte bar, vom Gesang sich nährt. Aber gerade daß Gesang zur puren Ideologie ward, scheinhaft und fragwürdig bei sich

selber, und gleichwohl einer ungemein großen Zahl Befriedigung verschafft, macht Problem und Ernst von Sängerfesten aus. Um Sängerfeste gruppieren sich die absinkenden Mittelschichten: Schichten von bürgerlichem Klassenbewußtsein und zugleich ökonomisch unterhöhlter oder zumindest eingeengter Existenzform. Dem Produktionsprozeß sind sie als sein Objekt ausgeliefert; Freiheit läßt er ihnen nur noch als Freiheit zur Armut, und um ihr zu entgehen, haben sie unbewußt bereits auf Freiheit verzichtet. Zugleich aber ist unbewußt noch der alte bürgerliche Wunsch nach Freiheit in ihnen lebendig. Im Männergesang will die Mündigkeit des Bürgertums sich bekunden, und zwar gerade des kleinen, wo nicht der ohnmächtige Einzelne, sondern bloß der kollektive Zusammenschluß Mündigkeit zu bekunden vermag. Im Chor singen bedeutet: daß man »den Mund aufmachen darf«, nicht stumm und gebunden ist. Von der ursprünglichen Richtung auf Freiheit ist im Sängerfest real einzig noch Freizügigkeit übrig: Bürger entfernt liegender Gegenden, fixiert sonst an ihren Ort, begegnen einander, freunden sich an, wäre es auch bloß, um einander von Vorzügen und Nachteilen einheimischer Wein- oder Biersorten zu berichten, und wenn sich Sachsen und Ostpreußen in der bayrischen Bierhalle beim riesenhaften, am Spieß gebratenen Ochsen vereinen, dann meinen sie, sie säßen brüderlich beim Mahle und es sei zugleich mit der Freiheit die mythische Unmittelbarkeit des Miteinander ihnen wiedergeschenkt. Nur darum konnte ein Fest wie das in Frankfurt so unpolitisch verlaufen.

Es ist nun in aller subjektiven Fröhlichkeit der Teilnehmer die objektive Trauer, daß Freiheit und Unmittelbarkeit selbst für die kurzen und kargen Ausnahmetage Schein bleibt. Wie der gebratene Ochse nur ein System sorgsam eingeteilter und kalkulierter Portionen verbirgt, so verbergen Gesang und Geselligkeit das abhängige Leben. Unwissend Gehaltene singen von Gegenständen, die keine Beziehung zu ihren Sorgen haben, und wandeln sich selbst die Gegenstände »zeitgemäß«; ist von Maschinen oder Geburtenrückgang die Rede, dann werden die Gegenstände, sängerischer Weihe zuliebe, so rasch zu Symbolen in unverbindlicher Allgemein-Menschlichkeit verdünnt, daß sie in die Existenz ernsthaft nicht mehr eingreifen. Der gesellschaftliche Scheincharakter ist der Grund für die ästhetische Unzulänglichkeit, und darum steht es so wenig an, sie isoliert zu belächeln: sie ist nicht Schuld amusischer oder von der Vorsehung zur Dumpfheit verdammter Menschen, sondern ebenso gesellschaftlich produziert wie die Verhältnisse, vor denen im Festrausch die Sänger sich geborgen glauben. Der Druck ihrer Verhältnisse, zugleich das sorgsam gehütete Klassenbewußtsein — das letzte, was sie zu verlieren haben —, verhindert sie an der Erkenntnis der Wirklichkeit und vollends der ihrer künstlerischen Gestaltung; sich musikalisch auszubilden, läßt ihnen die Wirtschaft, wenn auch heute die Zeit, so gewiß nicht das Geld; differenziertere Gebilde können sie weder begreifen noch gar aktiv bewältigen; eine Chorproduktion aber, die überhaupt zu Gehör kommen will, muß nach ihnen und ihren ideologischen Anforderungen sich richten; was Wunders, daß ihre Qualität versagt. Dabei zeigt sich gerade bei der deutschen Sängerschaft ein Maß an gewissenhafter Arbeitstreue und ernster Tüchtigkeit, das bewegt und doppelt traurig macht in der Einsicht, wieviel Echtes hier verlorengeht.

Korrigierbar freilich wäre der trügende Schein nicht durch eine fragwürdige »Hebung« des Männergesanges, der stets, auch bei den Kompromißlösungen dieses Festes, etwas von Herablassung eignet, sondern bloß gesellschaftlich. Im Rahmen des Gegebenen, der weder wahrhaft neue Musik duldet, noch die Möglichkeit von deren zuverlässiger, zumal in der Intonation zuverlässiger, Darbietung gewährt, ließe sich immerhin anraten, an Stelle der bedenklichen Depravationen der Romantik, die die Chorliteratur des neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts in der Breite der Produktion vollzieht, auch an Stelle der heute beliebten archaistischen Rekonstruktionsversuche deren verbürgtere Modelle aufzuführen. Man müßte ernsthaft, nicht mit der Lizenz der Ausnahme, *alte* Chormusik herausstellen, die sich zwar gerade nicht, wie die gegenwärtigen Chorreformatoren meinen, wiedergewinnen läßt, die aber in ihrer radikalen Unerreichbarkeit kraft einer Distanz, die innegehalten werden muß, demonstriert, wie Chormusik und Chorpflege am rechten Ort einmal aussahen. Es fehlte auf dem Fest nicht an Versuchen in dieser Richtung. Aber ihre Zahl blieb bescheiden und ihnen versagte sich ein Jubel, der Dialektchören von falschester Bodenständigkeit dankte. Die Grenzen, die das gesellschaftliche Bewußtsein setzt, gelten ebenso dem Rückgriff wie dem Vorgriff.

Unmöglich, die Zahl der Konzerte, die sich

allein schon durch die Quantität Macht und Größe bestätigen wollten und zeitlich kollidierten, insgesamt kritisch zu verfolgen. Es sei stattdessen eine Anzahl charakteristischer Werke herausgegriffen, ohne daß daraus etwas über die Qualität der nichterwähnten folgte. Offensichtlich begabt ist eine Motette von *Hubert Pfeiffer*, die — im Gegensatz zu manchem anderen Stück — ihren Staatspreis zu Recht trägt: wirklich kontrapunktisch gehört, herb im Satz, gewinnend durch strenge, um jeden Effekt unbekümmerte Musikgesinnung, freilich gebunden ans Material einer etwa an Bruckner geschulten, archaistischen Sakral-Romantik; formal wohl in der Einbeziehung eines Fugatos zwischen Exposition und Reprise noch nicht ganz gemeistert. — Der Chor »Grenzen der Menschheit« von *Clemens von Droste* benutzt zwar harmonisch modernere Mittel, ist aber in der Polyphonie nicht recht profiliert und entfaltet, deklamatorisch befangen. — *Hans Gál* lockert in zwei impressionistisch-vertikal gedachten Chören die Chormasse mit Erfolg auf. Eine Motette von *Arnold Mendelssohn*, mit Choralschluß, erweist sich als sehr materialerfahren, sicher und sauber gesetzt; übrigens schwierig für die Interpretation *(Gambke)*. — Ein größerer Zyklus von *Armin Knab:* »Zeitkranz weltlicher und geistlicher Gesänge«, ist ungemein geschicktes und wirksames Kunstgewerbe, trotz betont antiromantischer Haltung: denn der primitive Archaismus, mit liegenden Stimmen und Organumwirkungen, gregorianische und wieder madrigaleske Elemente werden in letzter Instanz doch bloß koloristisch, als Reizmittel fühlbar und bleiben ohne konstruktive Konsequenz; die eigentlich kompositorische Leistung ist bescheiden, die der Klangregie beträchtlich. — *Franz Philipp*, neben dem verstorbenen *Kaun* gegenwärtig einer der beliebtesten Männerchorautoren, besticht durch eine gewisse wählerische Bescheidenheit der Faktur, neigt aber dann doch zu einer Volkstümlichkeit, die sich richtet, indem sie von ihrem eigenen Erdgeruch redet: chromatisch gehobene Liedertafel-Kunst. — *Erwin Lendvai*, als Chorkomponist sonst auf Abwechslung und eine gewisse Buntheit bedacht, kam diesmal in einer prätentiös benannten »Kosmischen Kantate« zu Goetheschen Versen ein wenig monoton daher; gemäßigt neudeutsch, teils und teils gemäßigt klassizistisch, nirgends spontan und gerade angesichts der gewaltigen Worte, die er sich zum Vorwurf nahm, recht unzulänglich. — Eine Komposition des altdeutschen Liedes vom »Schnitter Tod« von *Rudolf Ochs* enthält vielleicht einigen Elan in sich, bleibt aber doch theatralische, wenig durchgeformte Mahler-Imitation, die sich vergebens am Luther-Choral zu stützen sucht. — Aufschlußreich die »Messe des Maschinenmenschen« von *Bruno Stürmer*. An ihr zeigt sich exemplarisch die Unmöglichkeit, die Chorkunst durch Einbeziehung moderner Gegenstandsbereiche bruchlos zu aktualisieren. Die angestrebte Versöhnung von Liturgie und Profanität ist mißraten. Die Liturgie wird vertreten von einem vag pantheistischen, gegenständlich höchst undeutlichen »Evangelium der Liebe«, das schließlich Gott »in« der gleichen Maschine zu finden vorgibt, die eingangs als Fluch erfahren wird; die Profanität aber wird, eben unter dem Symbol der Maschine, so verflüchtigt, daß ihre konkrete Gestalt der »Messe« entfällt. Sie setzt ein Produktions*mittel* gleich mit den Produktions*verhältnissen*, unter denen wir leben, und lenkt darum trotz Holztrommel und Maschinenstampfen gerade vom eigentlichen Leiden ab. Dem entspricht die Musik, der es an Begabung nicht mangelt, die sich auch der neoklassizistischen Schablone entzieht, die dafür aber — allzu grob und unkritisch komponiert — in eben jene unverbindlich-romantische Sphäre der Programmkunst zurücksinkt, aus der Text und Stoffwahl ausbrechen möchten, während sie doch selber ebendort zuständig bleiben. Immerhin sind in dem Werk Fragen gestellt. Strengste technische Arbeit am Material könnte weiterhelfen. — Durchaus verwandt *Hans Stiebers* »Ecce homo«, textlich noch abstrakter mit der Gegenwart befaßt, musikalisch in der Wahl von Klängen und Akkorden weniger zeitgemäß-versiert, dafür aber musikalisch disziplinierter und gegen Ende hin im Zeichen wirklicher Gestaltungskraft. Stürmer wie Stieber bedürften zunächst einer Revision der Voraussetzungen; aber die innerkompositorische Problematik korrespondiert merkwürdig genau mit der der geistigen Fundamente. — Gesungen ward durchweg mit viel Zuverlässigkeit und Hingebung; manche Chöre — wie etwa der Kasseler a cappella-Chor unter *Laugs* — haben virtuose Bezirke sich unterworfen, andere imponieren durch Geschlossenheit. Die Skepsis, die bleibt, gilt nicht der einzelnen Leistung, sondern dem Ort, an dem die Leistung anhebt.

Theodor Wiesengrund-Adorno

DAS SOMMERFEST DER GÖTTINGER HÄNDELGEMEINDE

Um den Gedanken an die Wiederbelebung Händelscher Opernwerke weiterhin zu pflegen, lud auch in diesem Jahre die »Händelgesellschaft«, zusammen mit der »Akademischen Orchestervereinigung«, zu einem Sommerfest ein.
Einen Tanzabend im Stadttheater, zu dem man die »Solotanzgruppe« des Staatstheaters Kassel verpflichtet hatte, eröffnete als verheißungsvollen Auftakt die »Akademische Orchestervereinigung« mit Händels Concerto grosso C-dur (1738). Die Nachschöpfung dieses prachtvollen Werkes gelang dem Orchester, getragen von echt künstlerischem Empfinden, unter der scharf konzentrierten, anfeuernden Stabführung *Dr. Stechows* vorzüglich und gab dem Abend ein wirklich festliches Gepräge. Das Programm bot Tänze zu alter und neuer Musik, letztere füllte fast den Abend zum größten Teil aus. Solo- und Gruppentänze überzeugten in ausgezeichneter rhythmischer und dynamischer Durchbildung von einem ungewöhnlichen Reichtum an Temperament, äußerster körperlicher Beherrschung und Musikalität. Nur die Anhänger der Händelgemeinde mögen mit dem Bewußtsein, nicht einen der Wesensart entsprechenden, wertvollen Händelfestabend erlebt zu haben, heimgekehrt sein.
Um so mehr entschädigte dafür der zweite Abend auf der Freilichtbühne des Kaiser-Wilhelm-Parks, der eine »Musik im Freien«, aber im ureigensten Charakter Händels gehalten, ankündigte. Wiederum leitete das Orchester, jetzt durch Bläser wesentlich verstärkt, mit Händels berühmter und anmutiger »Wassermusik« (1717) ein, die an diesem Sommerabend unter dichtgrünem Blätterdach das Publikum wahrlich in Entzücken setzen konnte. Als Solistin hatte man Martha Maria Rahmstorf, Göttingen (Sopran), und Kammersänger Bruno Bergmann (Baß) gewonnen. Martha Maria Rahmstorf beglückte mit der ihr eigenen zartvollen Anschmiegsamkeit die Zuhörer mit einigen Arien aus »Julius Cäsar« und »Ezio«. Was diese Arien an Ausgeglichenheit und herrlichem Pianissimo verlangen, konnte die Sängerin mit geistvoller Fertigkeit und großer musikalischer Freude wiedergeben. Bruno Bergmann ist ein Künstler des Großen, Gewaltigen, Erhabenen. Mit vortrefflich entwickeltem Stilempfinden und einer geläuterten, höherstehenden Geistesproduktivität hörte man endlich wieder einmal reizvolle Arien aus »Julius Cäsar«, »Ezio« und die nicht einer gewissen Komik entbehrende Arie aus »Xeixes«.
Als Abschluß kam *Mozarts* für eine Musik im Freien sehr passende Serenade D-dur (1773) für Orchester zum Vortrag. Wolfgang Stechow disponierte sie klar und ließ es nicht an der nötigen Umsicht und Ausdrucksenergie fehlen, so daß der Fluß des Ganzen auch schließlich auf die einzelnen Bläsergruppen überging. Das von Semester zu Semester wechselnde Rüstzeug des Orchesters war auch hier wieder in verdienstvoller Tätigkeit vor seine Gemeinde getreten und klang trotz schwieriger akustischer Umstände, die auf dieser Naturbühne immer ein Experiment bleiben werden, merklich kultiviert in der fein ausgeglichenen Streicherbegleitung der Arien.

Werner Promnitz

JUNI-FESTSPIELE DER STADT GRAZ

Die *Juni-Festspiele*, ursprünglich von einer »Festspielgemeinde« ins Leben gerufen, wurden diesmal von der Stadt selbst in die Wege geleitet, spielten sich ausschließlich auf dem Theater ab und beschränkten sich auf prominente Gastspiele. Nur eine völlige Neuinszenierung und -studierung der Oper »*Die verkaufte Braut*«, die hier seit vielen Jahren nicht gegeben worden ist, darf als heimische Tat und somit als Festspiel im eigentlichen Sinne des Wortes gewertet werden. *Oskar C. Posa* darf für die befeuernde musikalische, *Odo Ruepp* (ein glänzender Kezal) für die prächtige szenische Leitung verantwortlich gemacht werden. *Hela Quis* und (alternierend) *Jessie Bisutti* waren beide glänzend als Marie, *Eugen Goffriller* und (als Gast) *Valentin Haller* vorzüglich als Hans. »*Die Bohème*« war unter dem Italiener *Arturo Lucon* neustudiert worden und brachte *Koloman Pataky* (Rudolf) und *Margit Schenker* (Mimi) — beide von der Wiener Staatsoper — als Gäste. Lucon dirigierte auch noch »*Carmen*« mit *Maria Olszewska* als mitreißender Vertreterin der Titelpartie und *Carl Fischer-Niemann* als ideal singendem Don José. Als reichlich problematische »Goethe-Feier« — die unproblematische wurde durch eine »Tasso«-Aufführung des Wiener Burgtheaters erledigt — ward »*Friederike*« von *Lehár* mit dem Kom-

ponisten am Dirigentenpult, *Käthe Dorsch* als erschütternder Friederike und *Alfred Piccaver* geboten, der den wohlbeleibten Sechziger Goethe, nicht aber den schlanken Jüngling der Sesenheimer Zeit vor Augen führte. Höhepunkt des Festspielzyklus war die »*Tosca*«-Aufführung mit *Maria Jeritza*, die eine bis ins kleinste durchgearbeitete Glanzleistung auf die Bühne stellte und endlosen Jubel auslöste, an dem auch *Alfred Jerger* als Scarpia und *Hugo Reichenberger* als Dirigent teilhaben durften. Den Abschluß machte die Oper aller Opern »*Die Meistersinger von Nürnberg*«, zugleich Ehren- und Abschiedsabend für den scheidenden Operndirektor *Karl Tutein*, mit *Fritz Wolff* als Stolzing, *Elisabeth Schumann* als Evchen, *Josef Schwarz* als Sachs als Gästen und dem prachtvollen heimischen *Alfred Schütz* als Pogner. Alle Vorstellungen waren ausverkauft. *Otto Hödel*

INTERNATIONALES MUSIKFEST IN WIEN

Es ist kein Zufall, daß das zehnte Musikfest der »*Internationalen Gesellschaft für neue Musik*« gerade in Wien abgehalten wurde; war doch die alte Musikstadt Ausgangspunkt jener Bewegung, die zur Gründung der Gesellschaft führte. Der erste Ruf ging von *Rudolf Réti*, einem typisch Wienerischen Idealisten und Enthusiasten, aus, und Wiener Musiker und Musikfreunde — auch der Schreiber dieser Zeilen befand sich darunter — haben dann, Rétis Anregung folgend, die Veranstaltung eines internationalen Kammermusikfestes in Salzburg in die Wege geleitet: aus dieser Zusammenkunft vor zehn Jahren ist die »Internationale Gesellschaft« hervorgegangen.

Die Wege, die im weiteren eingeschlagen wurden, mögen manche Hoffnungen und Erwartungen enttäuscht haben, gleichviel, in der konniventen Atmosphäre unserer Stadt konnte es nicht fehlen, daß sich bald ein gewisser behaglicher Ausgleich einstellte, um so mehr, als der internationale Charakter des Musikfestes sich zwanglos mit einem gewissen Wienerischen Einschlag verband. Das Programm hatte in diesem Sinn ausgiebigst vorgesorgt und neben den üblichen Aufführungen moderner Kompositionen folgende Veranstaltungen in Aussicht genommen: eine Haydn-Feier in Eisenstadt, eine Schubertiade in Schuberts Geburtshaus, ein Gedächtniskonzert für den Musikverleger Emil Hertzka, ein Arbeitersinfoniekonzert, ein Kirchenkonzert in Maria am Gestade, eine Vorführung der spanischen Reitschule, endlich Aufführungen der Staatsoper, die sich außer mit den zwei im Repertoire stehenden Werken moderner Richtung, den »*Bacchantinnen*« von *Egon Wellesz* und dem »*Wozzeck*« von *Alban Berg* auch mit dem Wienerisch volkstümlichen »*Musikanten*« von *Julius Bittner* beteiligte.

Bezeichnend für den Stil des Festes war der Eröffnungsakt im Rathaus: Fanfaren von Richard Strauß und der Militärmarsch in D-dur von Schubert umrahmten die Begrüßungsansprachen des Vorsitzenden der Gesellschaft, des Bürgermeisters und des Bundespräsidenten, der, weniger die typisch moderne Musik als die Musik schlechthin im Sinne, an die wunderbare Fähigkeit der Tonkunst, Dissonanzen aufzulösen, anknüpfte und eine allgemein gültige, wahrhaft internationale Ausdehnung dieser Fähigkeit auf die Beziehungen der Völker erwünschte.

Sodann ging man gehobenen Gefühles an die Erledigung der eigentlichen Tagesordnung. Sie brachte zwar kein überwältigendes Ergebnis, aber es ist immerhin erfreulich, daß sich neben Gerissenheit und Gefinkeltsein so vielfaches und wohlbegründetes Könnertum kundgibt. Ja, das Übergewicht des Könnerischen und Artistischen ist so groß, daß es beinahe gefährlich werden könnte: wenn vor zehn Jahren das neue Prinzip an und für sich schon so viel Spannendes und Irritierendes enthielt, daß auch Mitläufer und weniger Begabte mitgerissen und emporgehoben wurden, so gibt es heute bereits so viele Professoren, Systematiker und Akademiker der Bewegung, daß hinter der kompakten Majorität das originale Einzeltalent beinahe zu verschwinden droht ...

Das Orchesterkonzert begann mit einer Komposition von *Conrad Beck*, die den Titel »Innominata« deshalb führt, weil sich der Autor für keine der üblichen Benennungen entscheiden konnte. Die Unentschlossenheit erklärt sich aus der Kompromißhaltung des Werkes, das trotz eifrigster Geschäftigkeit den Eindruck völligen Stillstands macht: Zug und Gegenzug heben einander förmlich auf. Stärker, frischer wirkt das Klavierkonzert Nr. 2, op. 15, von *Nikolai Lopatnikoff*. Manches klingt zwar nur laut und großsprecherisch, daneben gibt es aber Stellen, die ehrlichen musikantischen Impetus offenbaren, geistreiche, witzige, bravouröse, ja auch lyrisch anmutige Episoden.

Nicht unergiebig an musikalischem Feingehalt ist ferner das »Vorspiel zu einer altgriechischen Tragödie im Vierteltonsystem« von *Miroslav Ponc,* vor allem der bukolische Abgesang des Stückes, wenn sich die reinen Quarten- und Quintenbildungen vierteltonig trüben, wenn Harfe und Horn dem Streicherchor sekundieren und die Holzbläser melodisch klagen: sensitiver Impressionismus. Es folgten noch ein ziemlich farbloses Violinkonzert von *Karl Haba,* »Katalanische Lieder« für Sopran und Orchester von *Robert Gerhard,* Volkston und moderne Satztechnik reizvoll kombinierend, und eine krampfhaft übermütige Tanzsuite »Bal Venitien« von *Claude Delvincourt.*
Arnold Schönberg und Alban Berg, die Klassiker der Richtung, waren im Arbeitersinfoniekonzert vertreten: *Schönberg* mit der »*Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*«, einer sinfonischen Dichtung im Zwölftonsystem, interessant, fesselnd, die Phasen der Szene — drohende Gefahr, Angst und Katastrophe — indessen eher in ihrem Begriff als in einer szenischen oder filmischen Objektivierung erfassend; *Berg* mit drei Orchesterliedern, die unter dem Titel »*Der Wein*« verbunden sind und gleichfalls orthodoxe Zwölftonmusik enthalten, allerdings eine durch das lyrische Naturell des Komponisten wunderbar beschwingte und geradezu romantisch schwärmende Zwölftonmusik.
Aus der Überfülle an kammermusikalischen Gaben — ein volles Dutzend umfangreicher Kompositionen wurde an zwei Nachmittagen vorgeführt — greifen wir heraus: das mit aufgelockerter Stimm- und Harmonieführung dem altitalienischen Schönheitsideal von Klang und Sinnlichkeit zustrebende Streichquartett von *Malipiero;* die freier und wohl auch witziger und geistreicher geführte »Serenade für konzertante Violine und elf Instrumente« von *Rieti;* das prächtige Quintett für Oboe und Streicher von *Artur Bliß;* elegante, sprühende Konversationsmusik, deren fruchtbares Element sozusagen das Tonspiel als klingendes Äquivalent für Wortspiel bildet, und die »Acht Bagatellen« des hochbegabten zwanzigjährigen *Jean Françaix,* die Musik aus der Pariser Boheme in moderner Strahlenbrechung bringen.
Von dem Kammerorchesterkonzert nur so viel: daß das Klavierkonzert von *Norbert von Hannenheim* und die »Sinfonie für Blechblasinstrumente und Schlagwerk« von *Hanns Jelinek* einer sehr widerspruchsvollen Aufnahme begegneten. Um so nachdrücklicher ist auf den reizenden Abend im Akademietheater zu verweisen, der, als gemeinsame Veranstaltung von Burg- und Operntheater, Goethes »*Triumph der Empfindsamkeit*« mit Musik von *Ernst Krenek* brachte. Kreneks Musik hat Stil, Charakter und durchaus originelle Haltung, sie ist klug und geschmeidig, vorlaut oder diskret, je nachdem es die theatralische Situation erfordert: ihr mag es nicht zuletzt zu danken sein, wenn der aktuelle Sinn der Goetheschen Ironien und Anspielungen so fesselnd in Erscheinung trat.

Heinrich Kralik

DAS ELFTE MOZARTFEST IN WÜRZBURG

Das Fest stand wieder auf beachtlicher Höhe und erwies in zwei Nachtmusiken, einem Kammermusikabend, einem Kirchen- und zwei Orchesterkonzerten seine kulturelle Bedeutung. Der Reiz des Musizierens im Hofgarten mit Vokalmusik, darunter eine Uraufführung von einem Männerchor a cappella von *Hermann Zilcher* auf Goethegedichte, war unvergleichlich. Bläserstücke und Lieder vom hohen Schloßbalkon sind ein musikalisches Entzücken. — Die *Kammermusik* war durch die Namen *Cassado* und *Zilcher* nach der Höhe zu bestimmt. Inhaltlich überwog die leichte Barockkunst mehr gesellschaftlicher Natur: *Haydn* (Schieringquartett), *Anna Amalie von Weimar* und *Mozart* (Streicher-Divertimenti). Liebliche Kleinkunst offenbarten Fünf Musikstücke für Spielwerk (Haydn) und eine Spinettuhrmusik der Veste Koburg, von Zilcher köstlich bearbeitet.
Das *Kirchenkonzert* wog schwerer; es erweckte das *Requiem von Gossec* (1760) zu neuem Leben. Zilcher, dem das Material zur Verfügung gestellt ist, hat einen glücklichen Fund getan. Das Werk enthält lebendige und schöne Musik, hat bei aller Zopfigkeit interessante und originelle Züge. Es dürfte ein Gewinn sein und Beachtung finden. Die begeisternde Aufführung ließ insbesonders die hervorragende Leistung von *Margret Zilcher-Kiesekamp* (Sopran) und die sympathischen Darbietungen von *Eva Jürgens* (Alt), *Rudolf Watzke* (Baß) hervortreten. Auch die einheimischen Kräfte *Sigfried Lechler* (Tenor) und *Jan Nancy Spiegel-Tow* (Mezzosopran) verdienen Anerkennung.
Das eine *Orchesterkonzert* erfuhr seine Merkmale durch das Spiel Cassados, der das von ihm als Cellowerk bearbeitete Dritte Hornkonzert von Mozart glänzend vortrug. Außerdem hat-

ten die Konzertante Sinfonie von Haydn und die Sinfonie in C-dur von Mozart unter Zilchers Stabführung wirklich festliches Gepräge, während der Gasttenor *Anton Maria Topitz* den Anforderungen nicht zu genügen vermochte. Um so eindringlicher und vorteilhafter wußte *Watzke* im zweiten Orchesterkonzert mit Mozartarien für sich zu werben. *Meta Hagedorn-Chevalley* spielte Beethovens Klavierkonzert in B-dur gepflegt und geschmackvoll, etwas verzärtelt im Adagio. Mit dem Cembalokonzert D-dur von Haydn erwies Dr. *Johannes Hobohm* seine Meisterschaft, indessen *Zilcher* mit seinem hingebungsvollen Orchester die Jupiter-Sinfonie als krönenden Abschluß der Mozartwoche zum Jubel des fast ausverkauften Saales zu Gehör brachte. *Edwin Huber*

DIE ZOPPOTER FESTSPIELE

Nach den Wagneraufführungen der letzten Jahre erschien nun »*Tiefland*« in der Maske eines Festspiels, nach Bayreuther Muster mit den Motivfanfaren vor jedem Akt. Es war nicht leicht, sich in der feierlich-stillen Natur auf so knallige Oper einzustellen. Manche Verlegenheit bereitete das Szenische. Noch so große Felskulissen, in den Wald gestellt, können nicht die Illusion der Hochgebirgslandschaft erreichen. Zwar fehlt es weder dem Vorspiel an Stimmungsmomenten, noch der den Innenraum ersetzenden, hallenartig offenen Mühle an malerischer Wirkung. Dennoch trat die Szene mehr als sonst zurück, und das Interesse konzentrierte sich ganz auf die glänzenden Sängerleistungen.
Unter diesen eine außerordentliche: *Baklanoffs* Sebastiano, ebenso packend im Darstellerischen, wie im Gesanglichen bewundernswert. *Gotthelf Pistor* und *Fritz Wolff* sangen abwechselnd den Pedro, jeder auf seine Art bezaubernd durch Natürlichkeit und stimmlichen Reiz. Dagegen blieb die Marta der *Elisabeth Ohms* an elementarer Leidenschaftlichkeit hinter *Gertrud Bindernagel* zurück. Dirigent war *Carl Tutein.*

Weit mehr bot der »*Lohengrin*« dem Regisseur Gelegenheit, die Eigenart der Waldbühne, vor allem ihre riesigen Raumverhältnisse, auszunützen. Hier gelang es *Hermann Merz* wieder, mit dem vielhundertköpfigen Chor imposante Bildwirkungen zu erzielen. Auch für die schwierige Ankunft Lohengrins hat er eine befriedigende Lösung gefunden. Nur einiges Konventionelle störte in der freien Natur. Williger nimmt man noch das in eine offene Halle verlegte Brautgemach in Kauf.
Für die Höhe des musikalischen Niveaus bürgte ein Bayreuther: *Carl Elmendorff.* An berückendem Wohllaut wetteiferten *Lotte Lehmann* als Elsa und der ideale Schwanenritter *Fritz Wolffs.* Dazu noch die Prachtstimmen *Ludwig Hofmanns* (König), *Herbert Janssens* (Telramund) und der treffliche Heerrufer *Adolph Schöpflins.* Nur die Ortrud der *Arndt-Ober* enttäuschte etwas. Groß und echt war die Begeisterung des von weither zusammengeströmten Publikums. Freilich zeigten die Reihen der teuren Plätze, wie nicht verwunderlich, mehr Lücken als sonst.

Heinz Heß

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

AGRAM: Mit einem Schlag stellt sich der Chef der Agramer Oper, der jugoslawische Komponist *Kresimir Baranovic* (geboren 1894 zu Sibenik in Dalmatien), in den Mittelpunkt des Interesses: seine in fortschrittlichem Geist geführte große Nationaloper »Geschoren — gemäht« trägt sowohl die Kennzeichen intellektuell gerichteter Musik wie die strengster Nationalität. Die Tonsprache dieses modernen, aufgeweckten jugoslawischen Tonsetzers ist mit großem Können, mit unkonventioneller, feiner Gestik erzeugt. Schon der Titel dieser Erstlingsoper Baranovics weist auf eigene Art, aber weder die glückliche Inspiration, noch die Popularität sind die Hauptkennzeichen dieser Choroper. Ihr großer Vorzug ist die konsequente Durchführung einer musikalischen Idee: nicht nachzukomponieren, nicht zum Munde zu reden, sondern aus eigenster Empfindung heraus Schöpfer zu sein. Gustav Krklec schuf das Libretto: eine Frau — so geht eine groteske Volkserzählung in Jugo-

slawien, der der Textdichter folgt — behauptet von einer eben geschnittenen Wiese: sie sei geschoren; sie fällt in eine Grube, und der Mann zieht statt ihrer den Teufel heraus. Der Bauer wird Prinz, Prinzessin-Erlöser, Prinzgemahl, Bigamist, denn die erste Frau lebt immer noch. Die Aufführung unter szenischer Regie von Margaretha Fromann war außerordentlich in der Aufmachung, Chöre wie Tänzer musterhaft, nicht minder die Besetzung der sehr diffizilen Hauptpartien. Der Komponist dirigierte. *Gerhard Krause*

BRAUNSCHWEIG: Als Erstaufführung ging »*Die Richterin*« von *Hermann Grabner*, die nach der gleichnamigen Novelle von C. F. Meyer bearbeitet und vor zwei Jahren in Barmen aus der Taufe gehoben wurde, in Szene. Textlich stört den Reiz des Neuen das dem Wälsungenpaar genau nachgebildete Liebesverhältnis der beiden Stiefkinder, musikalisch der starke Einfluß des Lehrers Max Reger; im übrigen bietet die alte Form mit geschlossenen Nummern große harmonische, melodische und instrumentale Schönheiten, bekundet gewissenhafte, geistreiche Arbeit, völlige Beherrschung der Satztechnik und aller Mittel. Die von *Nettstraeter* betreute tadellose Wiedergabe und der starke Publikumserfolg erfreute sichtlich den Komponisten, die Lebensdauer des tüchtigen Werkes war aber nur kurz. — Die »*Frühjahrs-Festspiele*« im Mai und Juni boten gesteigerte Arbeit, aber auch Spitzenleistungen der gesamten Künstlerschaft, namentlich in »Tristan und Isolde«, »Die Meistersinger«, »Der Ring des Nibelungen«, mit teilweise neuer Besetzung. Die geistigen Spannungen der erhöhten Anforderungen schienen die körperlichen Kräfte zu stählen. *Rudolf Hartung*, unser Kapellmeister, folgt der Zeitströmung und Geschmacksrichtung, wie die schaffende Jugend ist er von inbrünstiger Sehnsucht erfüllt, aus der dramatischen Öde einen gangbaren Ausweg, die rechte Form und ein sicheres Ziel zu finden. In stetem Aufstieg erreichte er jetzt richtunggebende Stützpunkte für sein ferneres Schaffen: so entstand im »*Kammersänger*« eine anderthalbstündige durchkomponierte Konversationsoper, wie sie Strauß vorbildlich im »Intermezzo« hinstellte. Hier trennte sich Hartung von den bilderstürmerischen Fortschrittlern, die nur ein unbekümmertes, lebensfreudiges Spiel auf der Bühne erstreben und deshalb bis auf die alte Stegreifkomödie (commedia dell' arte) zurückgehen, damit der Zuschauer, wie Busoni wünscht, »der anmutigen Lüge gewahr bleibe und sich ihr nicht hingebe wie einem Erlebnis«. Diese Forderung wurde nicht restlos erfüllt, denn der hochdramatische Schluß wirkte erschütternd. Um die seit Wagner fast selbstverständliche Verschwisterung von Wort und Ton zu erzielen, bearbeitete Hartung selbst den Text nach dem gleichnamigen, bekannten Schauspiel von *Frank Wedekind*. Die Absicht des Dichters, die geistreiche Geißelung zeitgenössischer Mängel, der maßlosen Überhebung eines eitlen, herzlosen Stimmriesen einerseits, und des Tenorfimmels hysterischer Frauen anderseits, widerstrebt der musikalischen Fassung, weil ihr für bittere Ironie und beißende Satire die nötigen Mittel fehlen. Der Komponist überwand diese Schwierigkeit durch vorwärtsdrängende, fließende Deklamation, frischen Humor, wirkungsvolle Untermalung des Orchesters, scharfe Charakteristik der Personen, abwechslungsreiche Rhythmik, gelegentliche poetische Einzelzüge und lyrische Schönheiten. Die Wiedergabe wurde zur Festvorstellung.
Zur Feier der zwanzigsten Generalversammlung des »*Richard-Wagner-Verbandes Deutscher Frauen*« wurde auf besonderen Wunsch von Winifred Wagner »*Der Schmied von Marienburg*« aufgefrischt, mit dem man vor drei Jahren an seinem Geburtstage Siegfried Wagner ehrte. Die zahlreichen Festgäste, teilweise aus weiter Ferne, zeichneten das Werk durch begeisterten Beifall aus, an einem Leichnam scheitert aber jeder Galvanisierungsversuch. Mit Verdis »Falstaff« wurde die Spielzeit geschlossen. *Ernst Stier*

BRÜSSEL: Aus dem laufenden Repertoire des *Théâtre de la Monnaie* ragen die Aufführungen des »*Idomeneo*« von Mozart-Wallerstein-Strauß, die hundertste Aufführung von »*Marouf*« unter Leitung seines Autors *Henri Rabaud* und endlich »*Wozzeck*« von *Alban Berg* hervor. Man kann sagen, daß unsere lyrische Truppe für dieses Werk die höchsten Anstrengungen gemacht hat, deren sie fähig war. Man muß diese Oper mehrmals hören: dann erst unterwirft man sich der Einwirkung dieser atmosphärischen und ergreifenden Musik, die uns packt, wie das Leben selbst die arme Menschheit packt. Wir sind dem Direktor *Corneil de Thorau* Dank schuldig, daß er gewagt hat, uns diesen Wozzeck vorzuführen.

Theodor de Mulder

DÜSSELDORF: Zum Saisonschluß hat das schleppende Tempo der Spielplanentwicklung sich erfreulich belebt. Die Operette, an Zahl der Werke nicht übermäßig reich, breitete sich doch so stark aus, daß manche Woche nur drei Opernaufführungen aufwies. Die bereits vor vier Jahren angekündigte geschlossene Wiedergabe des »Ring« scheint allmählich Tatsache werden zu sollen, da nun immerhin die ersten drei Teile vereinigt sind. Straußens »*Intermezzo*« entzückte mit seiner melodie- und einfallgesegneten Musik. Sehr gern begegnete man auch wieder einmal Leo Blechs liebenswürdigem »*Versiegelt*«, das mit der im Tänzerischen nicht restlos gelösten »*Coppelia*« zusammengestellt war. Einen ungewöhnlich glücklichen Griff tat man mit »*Macbeth*«, in dem Verdi erstmals Shakespeare zum Vorwurf nahm. Das grandiose Nachtbild, in den führenden Partien mit *Erna Schlüter* und *Josef Lindlar* hervorragend besetzt, löste tiefgehende Wirkung aus. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Zum Ende der Spielzeit besann sich die Frankfurter Oper auf ihre Verpflichtungen gegenüber der zeitgenössischen Produktion und bot einen bunten Einakterabend — ohne viel Risiko, da Opernpremieren im Juni meist gewissermaßen inkognito sich vollziehen, aber eben darum auch ohne die Chancen, die man der Moderne bieten sollte, wenn man sie ernstlich fördern will. Das bleibt bei der Qualität der aufgeführten Werke sehr bedauerlich. Im Zentrum stand der »*Arme Matrose*« von *Milhaud*, mit dem außerordentlichen Buch von *Cocteau:* wissend angesiedelt in jener Region, da die unterste Kolportage und die Randfiguren der Gesellschaft transparent werden zu den obersten Bedeutungen hin; eine drastische Kriminalgeschichte fluoresziert als Gleichnis der Verstelltheit der Menschenexistenz, in der Hoffnung aufgeht, bloß um sich nicht halten zu lassen. Die Funken des Stückes haben in Milhauds Musik gezündet: es ist die beste, die ihm gelang; mit dem enträtselten Orchestrion des Anfangs, mit der trüben, nüchternen und archaischen Folklore der Melodien; mit dem ungemein konzisen und doch *episch*-theatralischen Schlußbild. Zwischen Wozzeck und Dreigroschenoper steht das Werk als großes Versprechen; hier allein ist Milhaud an seinem wahren Ort; hier gewinnt die Polytonalität ihre Funktion, hier schlägt eine fremde und echte Substanz durch, indem sich die Musik hinabwagt. Man tröstet sich darum selbst über den Mangel an Metier, den das Werk mit fast allen französischen der Nachravelschen Generation teilt; einen Mangel, der gerade vom deutschen Bewußtsein aus klar sich begreifen läßt: nach dem Zerfall der französischen Tradition ist, eben unterm Druck der Tradition, die subjektive Freiheit und mit ihr die subjektive Kontrolle nicht ausgebildet wie bei uns, die wir die Tradition der Traditionslosigkeit besitzen; bei uns muß jeder von vorn anfangen, wenn er etwas ist, holt dann aber auch technisch etwas aus sich heraus, während Milhaud immer noch auf die vorgegebene Technik sich verläßt, die doch nicht mehr besteht und über die seine Substanz auch gar nicht verfügt. *Ravel*, dessen »*Spanische Stunde*« folgte, hält sich in der Tradition, diesseits des Bruches noch: aber er überschaut die traditionale Region wie kein zweiter, und seine Ironie ist ihre Abendröte. Was in dem Einakter die Souveränität des gründlichsten und sorgsamsten musikalischen Unglaubens aus dem Nichts hervorzuzaubern vermag; wie hier gleichsam alles ausgespart ist, sogar das spanische Kolorit; wie kein Thema mehr sich riskiert und keine Linie; wie dennoch sekundenlang der metallene Klangstaub aufglüht und schließlich die aufgelösten, undynamischen Partikeln zur Form zusammenschießen — das läßt sich nicht beschreiben und gewiß noch weniger nachmachen; sollte heute auch nicht mehr nachgemacht werden. Daß man aber in Deutschland immer noch die scheue Spiritualität Ravels mit dünner Einfallsarmut verwechselt, ist ein Irrtum, ähnlich dem französischen, der Wagner als einen barbarischen Trompetenbläser nahm; ein Irrtum, den Einsicht endlich liquidieren sollte. Allerdings hätte Ravel sich einen gescheiteren Text aussuchen dürfen: auch wenn seinem Esprit die äußerste Dummheit als Nahrung gerade willkommen sein mochte. — Voran ging die »Serva padrona« *Pergoleses;* frisch wie nur jemals und bewegend gerade in der starren Unbewegtheit der menschlichen Haltung wie im Reichtum der musikalischen Gestalt. Ein Akkord auf einer chromatischen Nebenstufe darin wiegt an Wirkung eine ganze chromatische Literatur auf, in der man die Nebenstufen nicht mehr fühlt. — Es dirigierte ausgezeichnet *Steinberg;* am besten geriet der Milhaud; bei Pergolese wie bei Ravel erfüllte das Ensemble nicht alle Voraussetzungen. Es seien positiv hervorgehoben die Leistungen der Damen *Gentner-Fischer* und *Ebers;* der Herren *Griebel*, *Fanger*, *Permann;* besonders

Herr *Reinecke* in einer darstellerisch und musikalisch gleich gelungenen Maske der Ravelschen Commedia dell'arte — trotz Busoni der letzten ihrer Gattung.

Theodor Wiesengrund-Adorno

FREIBURG: Der Rückblick auf die Spielzeit ist durchaus erfreulich. Durch die gebotene äußerste Sparsamkeit war die künstlerische Seite nicht beeinträchtigt, das Publikum leistet bei gesenkten Preisen Gefolgschaft, und man rechnet unter der geschickten Intendanz *Krügers* auf die Fortführung von Schauspiel, Oper und Operette im nächsten Jahr. *Hugo Balzer* bringt durchweg mit eigenem Ensemble und dem auf hohem Niveau geführten Orchester abgerundete Vorstellungen. Über die glänzende Uraufführung von *Rich. Hagemanns* »Tragödie in Arezzo« ist schon im Aprilheft berichtet worden. Gleiches läßt sich von der Erstaufführung von *Bienstocks* »*Sandro der Narr*« sagen. Das Buch verfaßte Hinzelmann nach einer Begebenheit aus dem Leben des Schweizer Malers Stauffer. Der eifersüchtige Tessiner Ratsherr Belmonte treibt den Verehrer seiner Frau Lydia, den Maler Sandro, durch sein hinterlistiges Vorgehen zum Irrsinn. Aber Lydia verläßt ihren Gatten und pflegt den Geliebten. Das Werk des im Alter von 24 Jahren als Opfer des Kriegs gestorbenen elsässischen Komponisten zeugt von hervorragender Begabung in dramatischem Ausdruck und in Behandlung des Instrumentalen. *Edith Märker* lieh der Partie der Lydia die Wärme ihres strahlenden Soprans, Vertreter der männlichen Hauptpartie war *Matuschewski*, durch packende schauspielerische Gestaltungskraft unterstützt.

Den von *Pfitzners* neuer Oper »*Das Herz*« gestellten Anforderungen zeigte sich unsere Bühne im selben Maße gewachsen. Balzer gab eine zuverlässige Interpretation der Partitur, Athanasius' Affekte durchlebte man in *Neumeyers* kraftvoller Verkörperung. Die *Parsifal-Aufführung* des Ostersonntags machte der gepflegte Klang des Orchesters, das vollkommene Gelingen der Chöre neben den Leistungen der Solisten zu einem Fest. Für die Titelpartie hatte man sich *K. Ostertag* vom Züricher Stadttheater geholt, gesanglich bezwingend. Dem Gurnemanz vermochte *Döllinger*, der mit prächtigem Stimmaterial ausgerüstet sich ganz eingelebt hatte, die ihr zukommende beherrschende Stellung zu verleihen. In *Sanders Schier* besitzen wir, wie vor allem sein Ochs von Lerchenau beweist, einen sehr guten Baßbuffo. Schiers köstliche Komik war willkommen in der Aufführung von *Glucks* komischer Oper »*Die Pilger von Mekka*«, die nach der vorausgegangenen »Maienkönigin«, obwohl wie diese sehr hübsch ausgestattet und von Kapellmeister *Franzen* sorgsam vorbereitet, in ihrer Ungekürztheit sich zu lange hinzog. Es waren — trotz der hervorragenden Gesangskunst, mit der *Ilse Wald* und *Dago Meybert* sich für sie einsetzten — zu viel der Arien. Die Altistin *Yella Hochreiter* und die Soubrette *Dora Schürer* sind gute Akquisitionen.

Hermann Sexauer

GRAZ: Als fünfte Opernpremiere der Spielzeit 1931/32 erschien »*Das Herz*« von *Pfitzner*, das unter *Tuteins* musikalischer Leitung sorgsam vorbereitet ward. Einen dauernden Erfolg verhinderten nicht bloß die sattsam bekannten Schwächen des Textes, sondern auch eine dürftige Inszenierung und die andauernde Erkrankung des Vertreters einer Hauptpartie, so daß schließlich beschämenderweise eine dritte Reprise unter Leitung des Komponisten unterbleiben mußte, obwohl Pfitzner bereits in Graz eingetroffen war. Als sechste Opernpremiere wurde das heitere Werk »*Die drei gerechten Kammacher*« von *Casimir von Pászthory* gegeben, über die bereits berichtet ward. Als siebente Neuheit erschien »*Meister Guido*« von *Hermann Noetzel*, eine Oper, der trotz starker musikalischer Schönheiten hier gar kein Erfolg zuteil wurde, weil das bereits 15 Jahre alte Werk heute als seiner Struktur nach veraltet und als Epigonenmusik bezeichnet werden muß. *Tutein* nahm sich mit Inbrunst der Partitur an, *Walter Storz* hat für eine hübsche Inszene gesorgt, *Harriet Henders* in der weiblichen Hauptpartie war bezaubernd. Als interessante Ballettnovitäten wurden »*Pulcinella*« von *Strawinskij* und »*Der Leierkasten*« von *Jap Kool* (auch ohne nachhaltigen Publikumserfolg) aus der Taufe gehoben. — Als Komponistenfeiern sind »*Figaros Hochzeit*«, zu *Mozarts* 140. Todestag, völlig neustudiert unter *Posa* mit *Odo Ruepp* als munterem Figaro, *Hela Quis* als liebreizender Gräfin und *Georg Tschurtschenthaler* als Almaviva namhaft zu machen, sowie »*Der Evangelimann*«, zu Kienzls 75. Geburtstag, unter der jugendfrischen Leitung des Komponisten. — Grundlegende Neustudierungen erfuhren: »*Der Ring des Nibelungen*«, »*Die Königskinder*«, »*Die toten Augen*«, »*Der Rosenkavalier*«, alle unter *Tuteins* Leitung, wobei als besondere Leistungen auf die der *Paula*

Buchner (Brünnhilde, Marschallin), *Hela Quis* (Rosenkavalier, Myrtocle), *Gustav Wünsche* (Loge, Siegmund, Siegfried), *Alfred Schütz* (Hunding, Hagen) verwiesen werden darf. — An Gastspielen sind bemerkenswert die der *Vera Schwarz* als Carmen und Tosca, *Baklanoffs* als Mephisto und Rigoletto, *Schorrs* als Wotan, und der *Jeritza* als Elisabeth, womit die Spielzeit geschlossen wurde und eine glanzvolle Ära des hiesigen Theaters ihr Ende fand. Die Arbeitsleistung *Tuteins*, der nach *München* abgeht, wird hier unvergessen bleiben. Ewige Miesmacherei im Stadtrat hat zur Auflösung der städtischen Oper geführt. Dem nächsten Jahr, das unter einem Pächter beginnen wird, sieht man mit Mißtrauen entgegen. *Otto Hödel*

HAGEN: Anläßlich des 20jährigen Bestehens des Hagener Stadttheaters gelangten die »*Meistersinger*« in neuer Einstudierung zur Aufführung. Siegfried Meik (musikalische Leitung), Walter Volbach (Spielleitung) und Paul Mehnert (Bühnenbildner) verhalfen ihr zu einem guten Erfolg. Leider machte sich gleich zu Beginn der Spielzeit die Fehlbesetzung in der Rolle des Heldentenors bemerkbar. Wenn Smolny darum den Lohengrin durch unsern lyrischen Tenor singen ließ, so ist das zu verstehen, aber nicht gutzuheißen. Ein weiterer Fehlgriff war die Neugestaltung der »Fledermaus« im Sinne Reinhardt-Korngold. Die Mauserung ist gewaltsam, von Strauß bleibt wenig übrig. Die Bearbeitung ist ein Schulbeispiel, daß sich Kunstwerke nicht ungestraft ändern lassen. Smolny zeichnete ferner verantwortlich für »Ein Maskenball« und »Pique Dame«. Er brachte szenisch und chorisch alles auf eine Linie, ohne jedoch in Ideenlosigkeit zu verfallen. Von andern Aufführungen sind zu nennen »Hänsel und Gretel«, »Die lustigen Weiber von Windsor« und »Der Freischütz«. »Der Obersteiger« und »Der fidele Bauer« verfehlten nicht ihre Anziehungskraft, und wenn »Das weiße Rößl« in vielen Aufführungen die leere Kasse füllte, so ist diese »Zugkraft« in der heutigen Zeit nur zu begrüßen. *H. M. Gärtner*

HILDESHEIM: Dem Intendanten *William Büller*, der bisher nur Gastspiele einzelner Mitglieder der Theater von Braunschweig und Hannover veranstalten konnte, wurde eine wesentliche Hilfe durch die Berufung von *Berthold Sander* zum ersten Kapellmeister ermöglicht. Durch dessen Tätigkeit am Braunschweiger Landestheater kannte er die dortigen Kräfte, die seiner Einladung um so lieber folgten, als sie stets ein dankbares, kunstbegeistertes Publikum fanden. Die Höhepunkte der Spielzeit waren Zauberflöte, Lohengrin, Wildschütz, Carmen, Boheme und Mona Lisa. *est*

LENINGRAD: Uraufführungen bot die diesjährige Saison der Staatsoper nicht. Bemerkenswert war eine Götterdämmerung-Aufführung, die an deutsche Rundfunksender weitergegeben wurde. *Glinka* wurde anläßlich seines 75 jährigen Todestages durch eine vortreffliche »Rußlan und Ludmila«-Aufführung geehrt. *Tschaikowskijs* »Eugen Onegin« kam in einer Neuinszenierung des Regisseurs Wiener heraus, wobei die Lyrik des Komponisten die sozialen Experimente des Spielleiters vereitelte. Das Studio des Konservatoriums bot eine bis auf die musikalische Leitung Julius Ehrlichs vorzügliche Aufführung von Mozarts »Figaros Hochzeit«.

A. Constantin Beckmann

ROSTOCK: In der zweiten Hälfte der Spielzeit erlebten wir als weihevolles Osterspiel »Parsifal«. Alle Mitwirkenden waren vom Ernst ihrer Aufgabe tief beseelt; diese Stimmung teilte sich auch den Zuhörern mit. Mit Sorgfalt war »Rienzi« nach der einzig gültigen neuen Partitur vorbereitet. Man setzte hier seine Ehre darein, die äußerlich so weit auseinander liegenden Werke stilgemäß zu geben. Neben der an dieser Stelle bereits erwähnten Uraufführung von Rossinis »Semiramis« bewegte sich der Spielplan im herkömmlichen Geleise, aber mit außergewöhnlich guten Leistungen, worunter zwei so grundverschiedene Opern wie »Troubadour« und Beethovens »Leonore«, mit der die Spielzeit prachtvoll ausklang, hervorgehoben zu werden verdienen. In einem Querschnitt mit 12 Szenen aus den im Spielplan 1931/32 aufgeführten Werken wurde die Rostocker Oper durch eine wohlgelungene Rundfunksendung der Norag-Hamburg auch auswärtigen Hörern zugänglich, die einen günstigen, wennschon einseitigen Eindruck vom Rostocker Musikwesen gewannen, da das Hauptgewicht hier immer auf das musikalische Drama und seine Bühnenerscheinung fällt. *W. Golther*

SALZBURG: In Ermanglung einer ständigen Oper ist man dankbar, hier von Zeit zu Zeit mit einem Ensemble von Gästen das eine oder andere Werk vorgesetzt zu bekommen. Schwester Angelika, Bajazzo, Freischütz und Tiefland waren solche Vorführungen. *Jolanthe*

Garda, *Paul Lorenzi*, *Heinrich Krögler*, *Julius Pölzer* und *Josef Rühr* waren die hervorstechendsten Sängergäste. Je eine Aufführung von Traviata und Butterfly wurden mit einem Ensemble der Mailänder Oper bestritten, das unter *Vecchis* sicherer Stabführung rühmliche Leistungen vollbrachte. *Roland Tenschert*

WIEN: Das Operntheater hat endlich eine schöne Tat zu verzeichnen: die Gewinnung von *Verdis* »*Don Carlos*«. Leider ist diese Tat mit dem Makel einer Bearbeitung — von *Werfel* und *Wallerstein* — behaftet, die an der Ausgabe letzter Hand, an der vom reifen und dramaturgisch sehr bewanderten Meister mit so großer Sorgfalt hergestellten Fassung, noch Korrekturen vornehmen zu müssen glaubt. Es ist nicht schwer, nachzuweisen, daß alle Änderungen der Bearbeiter die dramaturgische Situation womöglich noch problematischer erscheinen lassen: daß das Traumvorspiel, das aus dem ersten, von Verdi später gänzlich gestrichenen Akt der ursprünglichen Fassung (1867) gewonnen wurde, zwar eine besonders schöne Liebesmelodie konserviert, dem handgreiflichen Stil der großen Oper aber durchaus widerspricht; daß die Umdeutung jenes geheimnisvollen Klostermönches, der den liebeskranken Carlos vor der Grabkapelle Kaiser Karls V. anspricht, zur leibhaftigen Person des Imperators, daß diese willkürliche Umdichtung eine falsche Exposition bietet und Erwartungen weckt, die nicht erfüllt werden, eine falsche Exposition auch insofern, als nach Verdis Plan jener Mönch die Aufgabe hatte, in der Schlußszene den Helden den Fängen der Inquisition zu entziehen und in einen mystischen Raum zu entführen (wie fein, wie musikalisch war diese Lösung!), während sich nach dem Ratschluß der Bearbeiter Don Carlos selbst entleibt, die Intervention des Kaisers überflüssig wird und die phantasievolle Erscheinung zu einer melancholischen Staffage herabsinkt; daß ferner das instrumentale, Carlos' Liebesmelodie paraphrasierende Vorspiel zur Eboliszene viel schöner, tiefer und gehaltvoller ist, als der Tanz maskierter Chorgruppen, der zum Ersatz dafür aus dem von Verdi gleichfalls unterdrückten »Ballabile« zusammengestellt wurde; daß endlich mit der Teilung des großen Finales auf zwei verschiedene Schauplätze ein besonders krasser Akt der Willkür gesetzt wird, denn es gibt keine noch so kühne theatralische Sophistik, die die Zerreißung einer musikalischen Einheit zu beschönigen vermag. Überhaupt ist zu sagen, daß Verdis Librettisten besser sind als ihr Ruf: gerade die Anfechtbarkeit aller Maßnahmen der Bearbeitung bestätigt dies . . .

Daß Verdis »Don Carlos« keinen Dauererfolg zu erzielen vermochte, liegt eben auch in seiner musikalischen Konstitution begründet. Gewiß, dieses Werk enthält eine Fülle kostbarer und genialer Musik, aber so unverfälscht die typische Art des Meisters aus jedem Takt zu erkennen ist, das Ganze macht doch den Eindruck einer gleichsam nur halb entschleierten Verdimusik. In dieser Beziehung ist die ältere, zeitnahe »Macht des Schicksals« wesentlich vollsaftiger. »Don Carlos« hat dafür als das interessantere Werk zu gelten, schon deshalb, weil es als unmittelbarer Vorgänger der »Aida« die Evolution des reifsten Verdistiles einleitet. Melodiebildung, Ausdruck und dramatische Intensität gelangen bis knapp an die Grenze der »Aida«, deren musikalische Typen man manchmal schon sehr verheißungsvoll aus dem Nebel auftauchen sieht, ja darüber hinaus gewahrt man auch Otello-Kolorit und Otello-Phrasen: »Don Carlos« ist kein Werk der Vollendung, sondern eines des Sichbesinnens, des Sichvorbereitens; gleichwohl begrüßt ihn unser Verdi-Enthusiasmus als kostbaren Besitz. Die Aufführung bildete eine jener großen Opernfestlichkeiten, die *Krauß* und *Wallerstein* jedesmal bereiten, wenn sie mit ihrem Herzen bei der Sache sind, oder richtiger mit ihrem lebhaften Sinn fürs Bunte, Schwelgerische, Äußerlich-Glanzvolle. Ausgezeichnet waren insbesondere Frau *Rünger* als Eboli und Herr *Völker* als Don Carlos; in zweiter Linie sind zu nennen Frau *Ursuleac* und die Herren *Schipper*, *Jerger* und *Manowarda*. — Unter der Ägide der Frau *Jeritza* zog ferner *Suppés* »*Boccaccio*« ins Haus, der der Künstlerin in Amerika eine Reihe großer Erfolge eingetragen hat. Auch diesem liebenswürdigen Werk geschieht Unrecht durch seinen Bearbeiter *Artur Bodansky*, der den für das Wesen der Operette so notwendigen Dialog durch schwächliche Rezitative ersetzt hat. Im übrigen will dieser Opernabend nichts anderes als ein willkommener Vorwand sein, um Frau Jeritza bei höchst vergnüglichen Abwandlungen ihrer großen Kunst zu bewundern.

Heinrich Kralik

KONZERT

BRAUNSCHWEIG: Im Rahmen der *Frühjahrs-Festspiele*, in denen der Intendant *Himmighofen* auch hiesige schaffende Künst-

ler zu Worte kommen ließ, erschien der strebsame Kapellmeister und Chordirektor *Rudolf Hartung* sogar zweimal mit berechtigtem, großem Erfolge; seine Suite in sechs Sätzen bildete den vielversprechenden Auftakt des Zyklus. Die Gegenwart bevorzugt kleine Formen. Auch Hartung folgt diesem Zuge der Zeit, erlaubt sich jedoch größere Freiheiten als die Vorgänger; denn er beachtet weder die ursprünglich einheitlichen Tonarten, noch die übliche Reihenfolge der Stücke, er benutzt die Gigue als Mittelpunkt und einen urkräftigen Marsch als Rahmen, um die Einheit äußerlich anzudeuten und den Geist des 17. Jahrhunderts mit dem heutigen inniger zu verbinden. Im gegebenen Rhythmus und nationalen Charakter der einzelnen Nummern hält er dagegen fest an der Urform mit der Schattierung, die das heutige große Orchester und die Einstellung in die neue Zeit bedingen. *Nettstraeter* und die *Landestheaterkapelle* setzten alle Kraft ein, um dem tüchtigen Werke ihres beliebten Mitarbeiters den verdienten Erfolg zu sichern; er war ehrenvoll, stürmisch, der Eindruck nachhaltig.

Die letzten *Abonnementskonzerte des Landestheaters* brachten Sinfonien von Haydn (Gedenkfeier), Mozart, Beethoven und Brahms; Nettstraeter ermöglichte mit Unterstützung seines »*Philharmonischen Chors*« die Bekanntschaft neuer Vokalwerke, der »Advents«-Kantate von *Otto Besch* und »Das dunkle Reich« von *Hans Pfitzner*. Beide verband unser Kammersänger *Alfred Paulus* durch »Lethe« für Bariton und Orchester, eine ergreifende Vertonung des Gedichtes von C. F. Meyer. Ein Beethoven-Abend krönte die stolze Reihe, das Konzert in Es wurde in der unvergleichlichen Wiedergabe von *Edwin Fischer* zum Erlebnis. Ein durch seine Eigenart und Wirkung sich auszeichnendes Bach-Konzert veranstaltete Domkantor *Friedrich Wilms* mit dem *Schraderschen a cappella-Chor* und *Gerhard von Schwartz*. — Unsere Pianistin *Hertha Kluge* spielte drei Präludien (op. 27) von Fritz von Bose und »Meßplatz« von Walter Niemann, *Rich. Stüber* sang soeben veröffentlichte Goethe-Lieder aus Hans Sommers Nachlaß und die Dafnis-Lieder von Georg Stolzenberg, der bekannte Reisenauer-Schüler *Serg. Bortkiewicz* war der beste Anwalt der eigenen Kompositionen. *Ernst Stier*

BRÜSSEL: Man hat den Eindruck, daß diejenigen, welche die Programme der Konzerte zusammenstellen, durch gewisse Namen und Werke hypnotisiert sind, während das Publikum 75 Prozent der bestehenden Hauptwerke nicht kennt; so sind Mahler, Bruckner, Pfitzner u. a. hier nahezu unbekannt. In der Philharmonischen Gesellschaft erschienen mehrere ausländische Dirigenten, leider ohne etwas Neues zu bringen, ausgenommen *Erich Kleiber* mit der *Theatersuite* von *Ernst Toch* und *Ingelbrecht* aus Paris, der uns mit seiner lieblichen, kurzen Sinfonie für kleines Orchester bekannt machte. *Germain Prévost* und *Paul Collaer* brachten eine mehr schwierige als schöne Sonate für Bratsche und Klavier von *Hindemith* zu Gehör. Die »Defauw-Konzerte« haben uns als Uraufführung »*Jazz-Musik*« von *Marcel Poot* geschenkt, ein charakteristisches Werk, ferner eine »Konzertierende Sinfonie« von *Tansman* für Klavierquartett mit Orchesterbegleitung. »*Das Meer*« (1893) von *Paul Gilson* läßt erkennen, bis zu welchem Grad der Dekan unseren flämischen Komponisten ein Vorläufer gewesen ist. Unter den Solisten nennen wir Fräulein *Bunlet*, eine französische Sängerin, die in deutscher Sprache die »Dichterliebe« von Schumann sang — *Horowitz*, *Thibaud*, *Casals*, *Cortot*, *Uninskij* und *Paderewski*.

Die Hundertjahrfeier des Königlichen Konservatoriums hat zu einer Festversammlung Anlaß gegeben mit einer Reihe von Reden in verschiedenen Sprachen (u. a. Hermann Abendroth). Ferner ein von Désiré Defauw dirigiertes Konzert, in dem man ein Werk von jedem der fünf aufeinanderfolgenden Vorsteher des Konservatoriums hörte: *Fétis*, *Gevaert*, *Tinel*, *Dubois*, *Jongen*. Wir beglückwünschen den Organisator Van Straelen und bedauern nur, daß man die Anwesenheit der auswärtigen Abordnungen nicht dazu benutzt hat, ihnen das so reiche Museum unseres Konservatoriums zu zeigen.

Theodor de Mulder

BUKAREST: Am 17. Dezember 1931 fand die Uraufführung der *rumänischen Rhapsodie* von *Liszt* statt, von Aurelia Cionca-Pipos stilgetreu gespielt. Mahlers Fünfte wurde unter Georgescu erstmalig aufgeführt. Haydn wurde leider nur durch den »Paukenschlag« gefeiert, während Beethoven fast auf jedem Programm stand. Eine großartige Aufführung verdanken wir Georgescu: er dirigierte in demselben Konzert die Erste und Neunte Sinfonie Beethovens. *Ravel* leitete ein Konzert mit eigenen Werken, darunter das neue Klavierkonzert, durch Marguerite Long meisterhaft vorgetragen. *Mon-*

teux dirigierte zwei Konzerte der »Filarmonica«. Das erste mit französischer Musik. Im zweiten brachte er Beethovens »Coriolan«-Ouvertüre und Schumanns Vierte, die technisch sehr sauber gespielt und dynamisch bis ins kleinste ausgefeilt wurde. *Tscherepnin* spielte mit dem Stadtorchester sein Klavierkonzert in cis-moll. Tschaikowskijs Fünfte Sinfonie wirkte ermüdend. Vielleicht lag es am Dirigenten. Der hier sehr beliebte Pianist *Backhaus* errang einen berechtigten Erfolg mit dem Brahms-Konzert in d-moll. Ebenso wurde *Nicolai Orloff* mit Tschaikowskijs b-moll applaudiert; er hätte jedoch seinem Spiel etwas mehr Tiefe verleihen können. *Claudio Arrau* spielte das f-moll-Konzert von Chopin, das kühl aufgenommen wurde, trotz meisterhafter Interpretierung.

Das einzige Violinkonzert in dieser Saison war das Mozarts in D-dur, von *Martha Linz* vorgetragen. Sie nahm das Tempo im Andante etwas zu schnell; ihr kurzer Strich fiel auch in der Interpretierung von Ravels »Dzigane« auf. Zu guter Letzt wurde sie vom Orchester einigemale übertönt. — Den Löwenanteil dieses Konzertes behauptete die erst neunjährige Harfenistin Doina-Nora Mihailesco, welche mit dem Konzert von Th. Dubois das Publikum eroberte. Die Kleine spielt mit einer Sicherheit, Grazie und Leichtigkeit, die ans Virtuose grenzt. *Gottfried Blattner*

DARMSTADT: Der *Kampfbund für deutsche Kultur* hielt seine diesjährige Tagung in Darmstadt ab mit einer Reihe von Vorträgen und musikalischen Veranstaltungen. Unter letzteren interessierte besonders ein Konzert mit mehreren Uraufführungen, die zu beweisen schienen, daß auch die gemäßigteren der jüngeren zeitgenössischen Komponisten gewisse Errungenschaften der neuen Musik nicht ganz entraten können. Ein Konzert für Gambe und Orchester von *Balthasar Bettingen*, konzertant gut gearbeitet, aber stilistisch nicht ganz ausgeglichen, ließ immerhin aufhorchen. »Von letzter Weisheit«, eine Art Solokantate für Bariton und Orchester, von *Lukas Böttcher*, gut klingende Romantik, aber von gestern, stößt ebensowenig wie die die Singstimme sinfonisch zu sehr erdrückenden Orchesterlieder (nach des Knaben Wunderhorn) von *Otto Wartisch* zu stärker profiliert persönlicher Gestaltung vor. Dagegen kommt das Konzert für Flöte, Klarinette und Streichorchester von *Hans Fleischer* in einer eigenartig konzentrierten Form der klanglichen Mittel und innerer Beschwingtheit zu originellem und fesselndem Ergebnis. *Hans Sachses* »Musik für Streichorchester« stellt trotz einzelner interessanter konstruktiver Ansätze den nicht ganz geglückten Versuch dar, die sinfonische Großform mit Streichern allein zu bestreiten und inhaltlich zu füllen. Die umfangreiche Aufgabe am Dirigierpult versah gewissenhaft, hingebungsvoll *Heinrich Pfaff*, durch eine Reihe guter Solisten, weniger durch ein provisorisch zusammengestelltes, nicht genügend eingespieltes Orchester unterstützt. *Hermann Kaiser*

DÜSSELDORF: Im stimmungsvollen Kuppelsaal des Benrather Schlosses spielte die *Vereinigung für alte Musik* auf zeitgenössischen Instrumenten. Außer naturfrohen Werken *Julius Weismanns* brachte die *Vereinigung für neue Musik* auch einen großen Ausschnitt aus dem Schaffen *Paul Hindemiths*, dessen »Klaviermusik« op. 37 zur Problematik einen kräftigen Schuß humorvoller Romantik einfließen läßt. Durch die Bereicherung technischer und klanglicher Möglichkeiten interessierte sehr die von *Walter Rehberg* vorgeführte *Janko-Klaviatur*, die schon das Jubiläumsalter von fünfzig Jahren erreicht hat. *Carl Heinzen*

FREIBURG: Die von *Hugo Balzer* erreichte gleichmäßig hohe Durchbildung unseres Orchesters dokumentierte sich unter stärkstem Zuspruch des Publikums in den *Sinfoniekonzerten*. Klar und klangschön boten sich uns die vom Pianisten *K. H. Pillney* für Orchester und Klavier bearbeiteten Regerschen Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach op. 61. Pillney hat hier ein für Orchester wie das Soloinstrument dankbares Werk geschaffen. Begeisterten Beifall erntete Pillney außerdem mit der klassischen Darbietung von Haydns D-dur-Konzert. Sinfonische und kammermusikalische Werke Haydns in liebevoller Ausdeutung umrahmten bei dem Festkonzert die weite kultur- und musikgeschichtliche Durchblicke eröffnende Gedenkrede des Universitätsprofessors *W. Gurlitt*. Ein kürzlich in Wien aufgefundenes Divertimento Haydns in G-dur kam zur Uraufführung. An neuerer Musik enthielt das Programm u. a. *Strawinskijs* temperamentdurchglühte Sinfonie Nr. 1, Es-dur, *Graeners* anmutige Suite »Die Flöte von Sanssouci«, *Weismanns* neues originelles Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Pauke und Streichorchester. Die Sopranistin *Mia Peltenburg* ließ es in der Mozartarie

»Exultate, jubilate« an Größe der Auffassung fehlen und deutete *Braunfels'* Drei chinesische Gesänge aus, ohne gerade ihrer sensiblen Feinfühligkeit auf den Grund zu gehen. In Bachs Konzert für vier Klaviere und Streichorchester in a-moll musizierten am Flügel neben Kapellmeister *Franzen* mit gleichmäßiger Stilsicherheit *Julius Weismann*, *Lili von Manoff* und *Edith Axenfeld*. — Wiederholt gewürdigte Gäste waren Gieseking und Hoehn, der Belcanto-Tenor Salvatore Salvati; eine virtuose Geigerin lernte man in Marta Linz kennen, die E. Siegmund, mit Schuberts c-moll-Klaviersonate auch solistisch eindrucksvoll, am Flügel begleitete. Schuberts Oktett und Beethovens Septett erfuhren durch die Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker feinsinnige Wiedergabe. Beethoven brachte das Guarneri-Quartett. Herzlich begrüßt wurde das Rosé-Quartett an einem Mozartabend und wieder das hier nun auch schon gut eingeführte Riele Queling-Quartett. — Edelste Kulturpflege bewährte der *Chorverein* unter *G. Bier* mit dem Vortrag von a cappella-Chören aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, und von ergiebigem Studium zeugte die diesjährige Aufführung der Bachschen Matthäuspassion, die gehoben war durch das gut gewählte Soloquartett. *Hermann Sexauer*

GENF: Die Genfer Komponisten können sich nicht beklagen, daß *Ernest Ansermet* sie vernachlässige. *Ernest Blochs* imposante sinfonische Freske »Helvetia, das Land der Berge und seines Volkes, München 1900 — San Francisco 1929«, Werke von *Robert Bernard*, *A.-F. Marescotti*, *Roger Vuataz* und *Jean Binet* gelangten in den Konzerten des Orchestre de la Suisse Romande zur Aufführung. Der stärkste Erfolg war jedoch der Psalmensinfonie *Strawinskijs* beschieden, die Ansermet scharf umrissen, ungemein klar, monumental interpretierte. Mit dem Wunschkonzert der Subskribenten des O.S.R., wobei die meisten Stimmen auf Honeggers Sinfonie, Debussys »Frühling« und auf Bachs sechstes Brandenburgisches Konzert fielen, schloß die Saison der Orchesterkonzerte ab.

Der »Chant sacré« des greisen Münsterorganisten *Otto Barblan* bot César Francks »Seligpreisungen« und Brahms' Deutsches Requiem mit *Elisabeth Schumann*. Der kleine a cappella »Motet« der *Lydia Matt-Malan* sang nach Werken aus dem 16. Jahrhundert Madrigale moderner Westschweizer und Franzosen. Tiefsten Eindruck hinterließen wiederum die »*English Singers*« mit polyphoner Gesellschaftsmusik aus dem elisabethanischen Zeitalter. Hier wird schwerste Kunst in einer derart natürlichen Weise dargeboten, als handle es sich um ein verinnerlichtes Sich-Aussprechen in wundervoll abgestuften Tönen von Menschen, die sich zufällig an einem Tisch zusammenfinden und sich doch seit vielen Jahren kennen. Unvergeßlich auch die sechs Abende, an denen das *Busch-Quartett* uns durch höchste Ausdruckskunst und intensivste Verlebendigung die siebzehn Streichquartette Beethovens vermittelte. *Willy Tappolet*

GRAZ: Das sechste philharmonische Konzert des städtischen Orchesters brachte unter *Posa* als örtliche Neuheiten *Honeggers* »Pastorale d'été« und »Pacific 231«, die beide sehr viel Anklang fanden. Das letzte, außerordentliche Konzert unter *Tutein* war als *Joseph Marx-Festkonzert* zum 50. Geburtstage des Grazer Komponisten gedacht. Es wurde die »*Frühlingsmusik*« gespielt, hierauf als Erstaufführung »*Das verklärte Jahr*«, ein Zyklus von Orchestergesängen mit interessanter orchestraler Melodik (Solist: *Manoworda*), dann das Klavierkonzert mit Orchester »*Castelli romani*« (Solist: *Angelo Kessissoglu*). Den Schluß machte, unter Mitwirkung des steirischen Sängerbundes, vom Komponisten selbst dirigiert, der mitreißende »*Morgengesang*«. In der Pause erschien der Bürgermeister, um dem Tondichter mit einer gehaltvollen Ansprache die Ehrenbürgerurkunde der Stadt zu überreichen. — Die Chorvereinigungen »*Schubertbund*« und »*Singverein*« veranstalteten mit dem städtischen Orchester unter Leitung *Hans Hollmanns* einen *Uraufführungsabend steirischer Komponisten*. Es kamen zu Worte: *Friedrich Frischenschlager* mit der Kantate »*Frühling*«, einem unproblematischen, lebensbejahenden Werk, *Leopold Suchsland* mit einem *Cellokonzert* mit Orchester, einem nachdenklichen, grüblerischen Tonstück, und *Otto Siegl* mit einem großangelegten Oratorium »*Eines Menschen Lied*« (auf hochpoetische Texte des früh verstorbenen steirischen Lyrikers *Ernst Goll*). Hier handelt es sich um ein technisch gewandtes, geradezu mitreißend konzipiertes Tonstück, das moderne Mittel mit Geschmack verwendet, gelegentlich wieder auf Chromatik ganz zu verzichten weiß und einen klaren, meisterhaften Chorsatz, wie ihn die größten Oratorienmeister in ihren glücklichsten Stunden schufen, zu schreiben weiß. Die Soloeinlagen, von

Harriet Henders mit keuscher Inbrunst, von *Odo Ruepp* mit warmem Ausdruck vorgetragen, atmeten stellenweise Duft und Innigkeit, die unmittelbar ans Herz greift. Dieses Oratorium kann allen größeren Chorvereinigungen wärmstens empfohlen werden. — Der gemischte Chor »*Südbahnbund*« stellte sich unter *Hermann Richter* mit Ur- und Erstaufführungen allerneuester Literatur ein. *Erwin Lendvai* war mit den Chören »*Der Mensch ist frei*«, »*Nacht*« und »*Blühender Ginster*« vertreten, *Otmar Gerster* stellte die Chöre »*Sang der Arbeit*«, »*Der junge Arbeiter*« und die Kantate »*Kinder sehen Bilder an*« bei, von *Paul Dessau* war das lustige Stückchen »*Das Eisenbahnspiel*« zu hören. — Von Solistenkonzerten ist nur der glanzvolle Klavierabend *Moriz Rosenthals* erwähnenswert.

Otto Hödel

HAMBURG: Im zweiten Hauptkonzert des Hamburger Lehrergesangvereins brachte Eugen Papst die Messe für Männerchor, Soloquartett und Orchester (Orgel) von *Hermann Wunsch* zu sehr erfolgreicher Erstaufführung. Wunsch bringt in seinem eindruckstiefen Werk den Messetypus in den formalen Stilmomenten auf eine lapidare Ausdrucksformung. Was in der älteren romantischen Messe gerade in den Solosätzen subjektiv breiter verarbeitet wird, ist hier zusammengedrängt, in der polyphonen Faktur zugunsten einer geschlossenen, kollektiv empfundenen Chorwirkung vereinfacht. Das ist der zeitgemäße Zug an dieser Messe, die stark auf katholischen Gefühls- und Stimmungsuntergründen ruht; in ihrer musikalischen Ausdruckssprache neigt sie sonst eher einem Kompromiß zu. Die Harmonik, der verzückte Ton und der goldene Weihrauchglanz, der über manchen Partien liegt, weist, trotz mancher expressiv freierer Gestaltungen, noch auf Zusammenhänge mit der nachromantischen Messe hin. Aber gerade diese Mischstellung — möglicherweise gewählt, um nicht allzu große Schwierigkeiten zu bringen, gibt dem Werk eine unmittelbar eingängliche Wirkung. — Die Ortsgruppe der I. G. N. M. brachte als Abschluß der diesjährigen Konzerte einen Abend, der Hamburger Komponisten gewidmet war. Der Begriff »hamburgisch« läßt sich, ähnlich wie in Dichtkunst und Malerei, schwer auf einen näherzufassenden Nenner bringen. Echte landschaftliche Werte oder rein großstädtisch kulturelle Zusammengehörigkeit, wirkliche Erdhaftigkeit oder nur Einflüsse (manchmal auch Nicht-Einflüsse) durch vorübergehende oder längere Ortsansässigkeit, fortschrittlichere und konservativere Richtungen: das alles durchkreuzt sich, mischt sich, ohne ein einheitliches Bild zu ergeben. So kamen in den Werken des Abends sehr verschiedenartige Tendenzen zur Spiegelung: *Ernst Gernot Klußmann* mit einem Streichquartett, das, noch etwas verkrampft im Ausdruckswillen, vom nachromantischen Kammermusikideal her den Weg zu einer aktuelleren romantischen Subjektivität sucht, *Artur Hartmann* mit einem vielversprechenden Streichquartett, das eine frische, musikatische Begabung aus dem Empfinden einer neuen Musik zeigt, nur in der Anlage der einzelnen Sätze noch nicht immer die rechte Konzentrierung erreicht. Intimere Werke kleinen Formats brachten *Ingolf Marcus* (kleine Suite für Violine und Klavier) und *Günther Plappert* (Lieder mit Streichquartett). *Ilse Fromm-Michaels*, die einheimische Komponistin und Pianistin, steuerte als Uraufführung eine Passacaglia für Klavier bei, die, bei einem Vorstoß in abstrakte Formbezirke, im ganzen mehr konstruktiven Willen als zwangsläufig quellende musikalische Gestaltung birgt. *Max Broesike-Schoen*

HILDESHEIM: Das erfolgreiche Wirken *Berthold Sanders* zeigte sich am deutlichsten in den neun Sinfoniekonzerten des Theaters, deren jedes einen Grundgedanken von verschiedenen Seiten beleuchtete. Mit der Wahl der Solisten bekundete der Dirigent eine glückliche Hand: *Karl Schmidt* und *Moritz Harlan*, *Erich Försterling* (Beethovens Klavierkonzert Nr. 3), *Erich Seidl* (Violinkonzert von Mendelssohn), Solocellist *Georg Heise* u. a., in einem Sonderkonzert feierte *Heinrich Schlusnus* die gewohnten Triumphe. Das war überall im Zeitmaß, Stil, Ausdruck und der Schattierung die restlose Ausstrahlung der eigenen Persönlichkeit, ein freudiges Nachschaffen der Meisterwerke. Durch gesteigerte Schulung und wachsende Erfolge angefeuert, folgte das Orchester dem Führer mit aufrichtiger Begeisterung. *est*

LENINGRAD: In der Staatsphilharmonie hatte nach dem *Oskar Fried*-Gastspiel Karl Bamberger mit seiner Wagner-Interpretation einen schweren Stand. *Eugen Jochum* fand mit R. Strauß, Schubert, Beethoven lebhaften Anklang, V. Talichs Spitzenleistungen waren Bruckners Zweite Sinfonie und Strauß' »Don Juan«. *Hans Wilhelm Steinberg* brillierte mit

Strawinskijs »Pulcinella«, »Petruschka« und dem Klavierkonzert mit Bläsern und Ravels »Spanischer Rhapsodie«, der einheimische M. O. Steinberg leitete seine »Sinfonie auf revolutionäre Themen« und Fragmente aus seinem Ballett »Metamorphosen«. *Georg Sebastian* dirigierte erfolgreich ein Goethe-Gedächtniskonzert mit Wagners Faustouvertüre, Liszts »Tasso« und der Faustsinfonie. In einem weiteren Konzert bot er Brahms, Haydn, Bach. *Hermann Scherchen* konnte nur Strauß' »Don Quichote« zu Gehör bringen, während der Rest seines Programms mit der Ouvertüre zur »Diebischen Elster« und durch die Trauer- und Siegessinfonie von Berlioz unter A. Hauks Stabführung ersetzt wurde. Derselbe Dirigent leitete auch ein Schumann-Gedächtniskonzert. Die Solistenkonzerte der Philharmonie waren diesjährig recht spärlich. E. *Mainardi* spielte Saint-Saens' Cellokonzert unter der Führung des Dirigenten A. Orloff und an seinem Celloabend Cherubini, Boccherini und Corelli. *Kulenkampff* erspielte sich mit Glazunoffs Geigenkonzert sowie mit Vivaldi-Respighi, Bach, Tanejeff einen starken Beifall. Auch Borowskij fand mit Bach, Beethoven, Prokofieff, Ljadoff, Albeniz, David-Liszt lobende Anerkennung. Die Staatsoper brachte eine vortreffliche Konzertaufführung von Wagners »Tannhäuser«, die jedoch ohne visuelle Eindrücke zum Schluß trotz großen Könnens der Sänger ermüdete. Auch ein Goethe-Gedächtniskonzert mit Wagners Faustouvertüre, Beethovens »Egmont« und Fragmenten aus »La damnation de Faust« von Berlioz sowie den Opern »Mignon« von Thomas und »Werther« von Massenet bot die Staatsoper. Die Staatskapelle brachte unter M. Klimoffs Leitung eine vorbildliche Aufführung von *Haydns* Jahreszeiten. *A. Constantin Beckmann*

LINZ: Wie überall, wurde auch in unserer Donaustadt Goethe und Haydn gehuldigt. Zur offiziellen Goethefeier bildete der Chor »Fausts Verklärung« (Schumann) und Chor der Engel aus »Faust« (Liszt) die musikalische Umrahmung. Der »Sängerbund Frohsinn« brachte eine gut vorbereitete Aufführung der »Schöpfung« heraus. *Keldorfer*, sonst umsichtig, legte sich etwas beschleunigte Tempi zurecht. Der führende *Linzer Konzertverein* (Leitung Damberger) fügte Haydns D-dur-Cellokonzert — von *Rudolf* mit reifem Können vermittelt — in sein Programm ein. Der stets mit anregenden Neuheiten aufwartende chr.-deutsche G.-V. (Chormeister Wolfsgruber) brachte *Otto Siegls* wertvolles Opus »*Das große Halleluja*« *zur Erstaufführung in Österreich*. Eine örtliche Erstaufführung »Das Wessobrunner Gebet« (Chor und Orchester) — eine klangschöne Arbeit *Daxspergers*. Der Linzer M.-G.-V. hatte mit Werken der heimischen Komponisten Bernauer, Gräflinger, Neuhofer, Reiter, Weller ehrlichen Erfolg. Von *Wöß* wurden ein Postludium (vierhändig), ein- und vierstimmige Gesänge, zwei Sätze aus dem Klaviersextett vorgetragen. Aus der Zahl der gastierenden Künstler seien Prihoda, Kubelik, der famose Claudio Arrau genannt. *Franz Gräflinger*

LODZ: Trotz bedrohlicher Wirtschaftskrise: belebte Konzertsaison! In zehn sinfonischen Nachmittagskonzerten — von den Gastdirigenten *Neumark*, *Berdjajeff*, *Dolzycki*, dem Pariser *Zygman* und der Italienerin *Brico* geführt — wurde nur auf eingefahrenen Wegen musiziert. Man scheut die Kompositionen nachstrawinskijscher Auslese und nur selten bringen Rezitalprogramme einen Bartok, Bloch, Pizetti oder Hindemith. — Das spielfreudige Dresdner Streichquartett leitete die Saison ein, in der hauptsächlich bedeutende Solisten erschienen. Von wirkungsstarken Pianisten: der feingeschliffene *Casadesus*, der impressionistische *Artur Rubinstein*, die Romantiker *Arrau* und *Hoehn*, der Tonschattierer *Orloff* und *Josef Turczynski*. — Auch diesmal führte *Huberman* in hinreißender Universalität die Geiger an. (*Kulenkampff* kam ihm mit der Ausdeutung des Brahmskonzerts nahe.) Die ernste Auerschülerin *Cäcilie Hansen* machte nach drei Konzerten den Virtuosen Platz, unter denen *Jascha Heifetz* neben *Vecsey* und *Prihoda* sensationell wirkte. Gesanglich überraschte die spanische Koloratursängerin *Mercedes Capsir*, die sich im üblichen Opernrepertoire und spanischer Folklore auslebte.
Bachs »Matthäuspassion«, vom Chormeister *Adolf Bautze* mit disziplinierten Chören und Berliner Solisten glänzend herausgebracht, wurde zweimal vor überfülltem Auditorium gegeben. Watzkes Christus und Mansfelds Evangelist erhoben sich zu imponierenden Leistungen. *Ludwig Falk*

MARBURG: Als *Hermann Stephani* vor etwa zehn Jahren als Universitäts-Musikdirektor nach Marburg kam, stand er vor einem Nichts. Der Konzertverein war aus Mangel an Männerstimmen aufgeflogen. Stephani verstand es nicht nur, durch seine glühende Liebe zur Musik, seine rastlose Arbeit und sein Or-

ganisationstalent den Chor wieder auf die Höhe zu bringen, sondern sich dazu ein Orchester aus Musikfreunden zu schaffen, das über einen guten Streichkörper verfügt, mit Begeisterung musiziert und ohne große Unkosten immer zu Proben bereit ist. Stephani hat mit diesen beiden Tonkörpern eine große Anzahl von Werken alter und neuer Meister, darunter seine Bearbeitungen von Judas Makkabäus und Jephta von *Händel*, in höchster Vollendung zur Aufführung gebracht. Seine letzte Tat war die Wiedergabe von *Beethovens* Missa mit den genannten Kräften und einem Berliner Solistenquartett. Stephani war der Missa ein starkgeistiger, warmherziger Leiter, der der schwerzubehandelnden Aufgabe nichts schuldig blieb.

Im letzten Winter konnte auch das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität mit dem schönen Konzertsaal seiner Bestimmung übergeben werden. Wir hörten im Einweihungskonzert drei Concerti grossi von *Corelli*, *Vivaldi* und Händel vom Collegium musicum unter Leitung von Stephani und das italienische Konzert von *Bach*, stilecht gespielt von Privatdozent Birtner auf dem der Universität geschenkten Neupert-Cembalo. Das musikwissenschaftliche Seminar veranstaltete noch drei Abendmusiken, einen Haydn-Abend mit zwei Streichquartetten, op. 54 (Gebhardt-Quartett), und dem Trio, op. 53, einen Schütz-Abend, mit selten gehörten Chören und Doppelchören, ausgeführt vom Collegium musicum vocale und dem Studentenchor mit einleitenden und ergänzenden Worten von Birtner, und einen Bach-Sonatenabend, an dem uns *Ilse Thate* und *Dela Mankiewitz* die 3., 4. und 6. Sonate für Cembalo und Violine durch vollendete Technik nahebrachten. *M. F.*

MÜNSTER: Starkem Interesse begegnete das 3. städtische Sinfoniekonzert infolge der Mitwirkung *Hindemiths*, der ein Konzert für Viola d'amore von Vivaldi und seine Konzertmusik für Bratsche und größeres Kammerorchester im Verein mit *Alpenburg* zu hervorragender Aufführung brachte. Letzterer bescherte uns außerdem eine Sinfonie für Doppelorchester von Joh. Chr. Bach und eine Haydnsinfonie, ferner Regers Lustspielouvertüre und die kleine Lustspielsuite von *Herm. Wunsch*. Das 4. Konzert wurde eröffnet mit der Klangpracht der von Stein neu herausgegebenen Sinfonia sacra des Venezianers Giov. Gabrieli, der Händels Concerto grosso in B-dur folgte. *M. Trapp* spielte sehr virtuos sein schwieriges Klavierkonzert op. 26, und Alpenburg beschloß den Abend mit einer klangschönen Wiedergabe der 3. Sinfonie Bruckners. Ein besonderes Verdienst erwarb sich Alpenburg durch eine Aufführung von Bachs h-moll-Messe mit der Neuen Chorvereinigung und den ausgezeichneten Solisten G. Derpsch, Marg. Patt, M. Meili und E. Scherz, sowie Dr. Gress an der Orgel. Dr. v. Alpenburg verabschiedete sich dann mit einer Haydn-Feier, bei der Konzertmeister Renger das Cellokonzert D-dur spielte, und der Dirigent neben Chören aus den »Jahreszeiten« zwei Sinfonien, zum Schluß die ergreifende Abschiedssinfonie, zu wundervoller Wiedergabe brachte.

Im 3. Konzert des Musikvereins erschien Dr. Buschkötter als Gast, um uns neben Strauß' Don Juan und *G. Schumanns* Händel-Variationen eine vorzüglich durchgearbeitete und schwungvolle Aufführung der Eroica zu bescheren. Im 4. Konzert erlebte Brahms' Deutsches Requiem unter *Volkmann* eine sorgfältig durchgefeilte Aufführung (Solisten Ria Ginster und J. Willy). In einem Konzert des Lehrergesangvereins versuchte Dr. Sambeth die Historia von der Auferstehung Jesu Christi von H. Schütz zu neuem Leben zu erwecken, neben seinem ausgezeichnet geschultem Chor vortrefflich unterstützt von den Solisten M. Patt, H. Kachel und E. Kaldeweier. Zwei genußreiche Abende bereiteten uns das Kolisch- und das Wendling-Quartett. Von Solistenabenden verdienen besondere Hervorhebung ein Liederabend »Goethe im Lied« des Ehepaars v. Alpenburg (Zelter bis Wolf), ein Abend »Alte Kammermusik« des Göhre-Wasowicz-Trios, ein Klavierabend des begabten jungen Pianisten W. Grewe, ein solcher des Unterzeichneten mit der Sängerin Czach-Schellbach.

E. Hammacher

RIGA: Es war die flaueste Halbsaison seit Jahren — in erster Linie durch das Fernhalten ausländischer Künstler bedingt: nur ganz vereinzelte Solistenabende fanden noch statt, auch die angekündeten Gastdirigenten blieben fort. Aber die eigene Initiative war ebenfalls auffallend schwach. Das einzige Sinfoniekonzert unter einheimischer Leitung *(Theodor Reiters)* suchte durch ein Monstreprogramm zu ziehen: man gab Beethovens Achte und Neunte, dazwischen noch ein Klavierkonzert *(N. Orlow)*, und ersetzte also

diesmal die Qualität der Leistung durch Quantität des Gebotenen. Die — vermutlich gewöhnliche — Orchesterprobenzahl reichte für die gestellte Aufgabe nicht aus, auch geht es nicht an, die Achte lediglich als eine leicht herunterzuspielende Programmeinleitung anzusehen. Das ganze an sich verfehlte Unternehmen bewies wiederum, daß unser heutiger Konzertbetrieb an einer viel schwereren (und leider weniger beachteten) inneren als äußeren wirtschaftlichen Krise krankt — hier vielleicht deutlicher als anderwärts durch die besonders tiefgehende soziale Umschichtung des »Publikums« mit ihrer Umwertung aller Werte und die verfehlte, kurzsichtige Kunstpolitik der leitenden Kreise. *Elmar Arro*

ROM: Den Abschluß der Konzertsaison bildeten die Konzerte der *Berliner Singakademie* und der *Philharmoniker* unter *Furtwängler*. Über Programm und Qualität der Darbietungen braucht in Deutschland nicht berichtet zu werden. Dagegen ist ein Wort über den Erfolg zu sagen. Er war außerordentlich. Bei der Singakademie bewunderte man vor allen Dingen die künstlerische und technische Disziplin. Obwohl Italien in den Chören der Kirchensänger ein Vorbild hätte, ist es nie gelungen, Chöre aus anderen Elementen zusammenzubringen und leistungsfähig zu machen. Das gab schon 1898 bei einer italienischen Tournee der Berliner Liedertafel Anlaß zu denselben Bemerkungen wie heute. Geändert hat sich nichts. Bei dem unerhört konservativen Charakter des italienischen Musiklebens schließlich kein Wunder. Auch Furtwängler hat jede Kritik zum Schweigen gebracht, während es heute üblich geworden ist, auch in künstlerischen Dingen das nationale Moment dadurch zu unterstreichen, daß man die einheimischen Leistungen über die ausländischen stellt. Furtwängler hat die Kritik an die Seite Toscaninis gestellt. Wenn es seine deutschen Verpflichtungen gestatten, wird Furtwängler in Rom jedes Jahr auch ohne die Philharmoniker erscheinen können. *Maximilian Claar*

ROSTOCK: Am Goethe-Tag wurde als würdigste Feier Bachs Matthäus-Passion geboten, die *Karl Reise* durch die Solisten unserer Oper und den gutgeschulten Musikverein 1865 zu ergreifender Wirkung gestaltete. Ein »Werbekonzert« unter *Adolf Wach* wandte sich mit Bruckners d-moll-Sinfonie und Beethovens Eroica an die Rostocker Musikfreunde, von deren Teilnahme die Zukunft der Orchesterveranstaltungen abhängt. Im Zeichen Weimars stand eine reizvolle Morgenfeier, »Musik um Goethe« von Breitkopf bis Beethoven, wozu die Mitwirkenden im Zeitgewand erschienen. Eine Gedenkfeier für Haydn unter *Wach* mit einer Londoner Sinfonie und dem von *Müller-Oertling* gespielten Klavierkonzert in D-dur wurde durch Privatdozent Dr. *E. Schenk* mit einer gehaltvollen Rede eingeleitet. In der St. Petrikirche veranstaltete das städtische Orchester ein geistliches Konzert. Unter Führung von *Walter Tietze* spielte das Streichquartett an drei Kammermusikabenden Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann und Brahms. *W. Golther*

SALZBURG: Im Abonnement der Orchesterkonzerte zwingt die Herabsetzung auf vier Veranstaltungen zu weiser Ökonomie in der Programmauswahl. Aus diesem Grunde erschienen die Aufführungen zweier neuer Werke (*Ottmar Gerster*: Konzertino für Bratsche und kleines Orchester und *Riccardo Nielsen*: Sinfonia concertante für Klavier und Orchester), die recht achtbare Talentproben, wenn auch noch keine scharf profilierte Künstlerpersönlichkeit zeigen. Eine schöne Kraftprobe für das Orchester bildete *Schönbergs* »Verklärte Nacht«. *Graeners* »Flöte von Sanssouci« verrät guten Geschmack. Daß *Paumgartner*, der diese Konzerte leitete, Wagners »Rienzi-Ouvertüre« auf Bruckners 7. Sinfonie folgen ließ, gereichte jener nicht zum Vorteil. Mozarts Sinfonie K. V. 385 erfuhr eine ganz auffallende Auffrischung. *Josef Reiters* »Goethe-Sinfonie«, die unter Anwendung eines großen Apparats, von *Fr. Mikorey* geleitet, hier zur Erstaufführung gelangte, ist inhaltlich einer gewissen Hypertrophie in der Wahl der Mittel nicht ganz adäquat. Auch vermag der Komponist, der den gewandten Musiker verrät, seine Eigenart gegen Schubert und Bruckner nicht dauernd durchzusetzen, deren Einfluß er manchmal völlig erliegt. — Das Abonnement der Kammerkonzerte erfreute durch *Faurés* blühendes Klavierquartett op. 15, *Respighis* Streichquartett in D-dur, das die Nachbarschaft von Schuberts Forellenquintett gar nicht übel vertrug. Dem Gesang der Freude, wie er in Zilchers Rokoko-Suite für Singstimme mit Klaviertriobegleitung zum Ausdruck kommt, fehlt das Beschwingende, die Steigerung durch geschickten Kontrast und die treibende Rhythmik. Die Haydnfeier in diesem Zyklus brachte neben zwei klassischen

Quartetten des Meisters ein vor kurzer Zeit in Neudruck erschienenes Divertimento für Viola d'amore, Violine und Cello. Des altertümlichen Instruments hat sich *Karl Stumvoll* mit viel Liebe und Erfolg angenommen. — Die Abende der Triovereinigung erregten unter anderem durch die Aufführung eines Werkes von J. Pizzetti Interesse, das sich neu und temperamentvoll gebärdet, ohne abwegig zu sein.

Joseph Meßner trug dem Haydn-Jubiläum durch eine wohlvorbereitete Aufführung der »Harmoniemesse« Rechnung. Gelegentlich gab es im Dom auch eine Ölbergkantate für Soli, Chor und Orgel des ehemaligen Mozarteumsdirektors J. F. Hummel zu hören, die stark im Banne Wagnerscher Kunst geschrieben ist. Meßner selbst kam mit einer neuen Messe für Frauenchor und Orgel heraus. Das Werk ist Musikdirektoren an katholischen Kirchen angelegentlich zu empfehlen, da es gediegene Musik darstellt, die technisch und besetzungsmäßig nicht schwer zu bewältigen ist.

Von Solisten konnte man an einheimischen Künstlern die stimmgewandte Koloratursängerin *Friedl Aicher*, den Pianisten *Heinz Scholz* und den strebsamen Cellisten *Wolfgang Grunsky* hören. *Moriz Rosenthal* überraschte durch sein bis ins hohe Alter bewahrtes bezauberndes Spiel. *Roland Tenschert*

STENDAL: Die Zahl der Sinfoniekonzerte konnte auf fünf erhöht werden. Hier gelangten zur Aufführung: Beethovens 4. und 6. Sinfonie, Bachs 3. brandenburgisches Konzert, Brahms' Tragische Ouvertüre, Haydns Sinfonie mit dem Paukenwirbel, Cellokonzert, Mendelssohns Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt«, Mozarts Es-dur-Sinfonie, Arie »Il re pastore«, Julius Weismanns Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete Pauke und Streichorchester, Henrichs Violinkonzert. Das Konzert von J. Weismann fand so starkes Interesse, daß es in einer Veranstaltung des Konzert- und Oratorienvereins wiederholt werden konnte. Der Oratorienverein, der im Vorjahr nur ein Konzert (Mathäuspassion) veranstalten konnte, hat in diesem Winter drei Chorkonzerte halten können, nämlich ein reines a cappella-Konzert mit Werken von Bach, J. Haydn, Mich. Haydn, J. Gallus, Brahms, Reger u. a., eine Aufführung der »Johannespassion« im Dom, die damit zum erstenmal in Stendal erklang, und zur Haydn-Feier »Die Schöpfung«. Alle diese musikalischen Veranstaltungen leitete Kapellmeister Hermann Henrich. An Kammermusikveranstaltungen bot der Konzert- und Oratorienverein einen Abend des Havemann-Quartetts und einen Liederabend von Hermann Schey (am Klavier Hermann Henrich). *P. W.*

TRIER: Zu einer der musikalisch unerfreulichsten Perioden der Nachkriegszeit gestaltete sich der Konzertwinter 1931/32. Abgesehen davon, daß es dem Theaterausschuß im Sommer 1931 mangels genügender Anrechtseinzeichnungen nicht gelungen war, Oper und Operette wieder aufzubauen, vermochten die mit dem Torso des (einstmals hochwertigen) Städtischen Orchesters gegebenen Konzerte die wirtschaftlich äußerst hart betroffene Bürgerschaft nicht sonderlich zu fesseln. Mit sieben von dem Trierer Kapellmeister K. Werding geleiteten bzw. vorbereiteten Sinfoniekonzerten war das Maß eines sich in eitlen Hoffnungen wiegenden Optimismus weit überschritten. Kaum halb gefüllte Säle waren das Ergebnis! Viel änderten hieran auch nicht die in dieser Zahl einbegriffenen vier Sonderkonzerte, die auf Anregung des ehemaligen Intendanten Skuhra in selbstloser Weise zugunsten des abgebauten Städtischen Orchesters von hervorragenden Stabführern bestritten worden waren. Wir nennen: Carl Leonhardt, Josef Rosenstock, Karl Rankl und Buschkötter vom Westdeutschen Rundfunk, Köln. — Wie alljährlich, so waren auch heuer vier Kammermusikabende fast ausabonniert. Schönste Kunst brachten uns hier: das »Grümmer-Trio« (Helene Zimmermann [Klavier], Milly Berber [Geige], Paul Grümmer [Cello]); Cecilia Hansen-Berlin (Geige) mit Paul Baumgartner-Köln (Klavier); das »Wendling«- und das »Kolisch-Quartett«. — Das aus der neu gegründeten Trierer Musikschule hervorgegangene »Trierer Kammer-Streichquartett« (Weiskirchen-Quartett) bekundete an zwei Abenden erfreuliche Ansätze zu gedeihlichem künstlerischen Schaffen. — Haydns 200. Geburtstag beging der Städtische Musikverein Trier mit einer den Verhältnissen entsprechend recht sauberen Aufführung der »Jahreszeiten« unter *Peter Raabe*. Die »Gesellschaft der Musikfreunde« hatte sich unter Franz Altmeiers Taktstock des Meisters »Schöpfung« verschrieben. — Ein von der (1837 gegründeten) »Trierischen Liedertafel« gebotener »Liederabend« fand den Beifall weitester Kreise.

Ferdinand Laven

* K R I T I K *

BÜCHER

LEONHARD DEUTSCH: *Individualpsychologie im Musikunterricht und in der Musikerziehung* Steingräber-Verlag, Leipzig.

Die Individualpsychologie ist eine Betrachtungsweise, die den Menschen nicht nach den Grundsätzen des Determinismus beurteilt, sondern nach seinem Gegensatz, dem Indeterminismus. Nach ihm bestimmt nicht die Ursache eine Folge, sondern das Ziel die Mittel. Die Individualpsychologie fragt nicht, *warum* etwas vorhanden sei oder geschähe, sondern *wozu*. Sie will nicht Metaphysik treiben und nicht Wahrheit im Sinne der Philosophie erkunden, sondern ihr Ziel ist eine »fruchtbare« Psychologie. Daher betrachtet sie nicht isolierte physiologische und seelische Vorgänge, sondern geht immer von der Ganzheit des Menschen aus, die mehr ist als die Summe aller einzelnen Teile. Nach ihr wird das Sein des Menschen von zwei wesentlichen Strebungen beherrscht: dem nach Geltung und Macht und dem nach Gemeinschaft. Hierbei schließt eines das andere aus. Streben nach Geltung und Macht als ein einseitig egoistischer Trieb führt zur Isolierung, zum Ausschluß aus der Gemeinschaft, schließlich zu neurotischen Erkrankungen. Nur wer und was der Gemeinschaft dient, hat Lebensberechtigung und Lebensmöglichkeit.

Die Aufgabe der Musik ist, den Zusammenschluß dieser Gemeinschaft zu fördern. Ihre Erscheinungsformen, ihr Betrieb in Produktion und Reproduktion ist von diesem Ziele bestimmt. Die Individualpsychologie stellt gar nicht die Frage, ob die Musik (nach alten Anschauungen) das Produkt eines objektiven Geistes sei, ob sie eine transzendentale, immanente Macht darstelle, denn diese Frage forscht nach Ursache und nach Kausalität. Daß Musik wie alle Kunst an sich zwecklos sei, leugnet die Individualpsychologie auf das entschiedenste. Ein allgemeiner Irrtum habe ihr im letzten Jahrhundert diesen Sinn unterschoben, und erst aus der Ablenkung von ihrer eigentlichen Aufgabe, der Gemeinschaftsbildung, sei ihre heutige Isolierung entstanden. Das schlagkräftigste Symbol für das verhängnisvolle Streben nach Macht und Geltung in der Musik sei der Virtuose. Er stelle seine Artistik über das Kunstwerk. Er diene nicht mehr einer Gemeinschaft wie die klassischen und vorklassischen Meister, sondern er beherrsche sie. Schon in seiner autoritären Stellung im Gesellschaftsleben sei dies zu erkennen. Würde so eine unüberbrückbare Kluft zwischen Ausführende und Zuhörende gelegt, so müsse die Musik verdorren, weil nur das tätige Musizieren das musikalische Erlebnis zulasse. Die Musik wieder lebendig machen, heiße, sie ihrem ursprünglichen Zwecke wieder zuführen.

Die individualpsychologische Betrachtungsweise führt also in der Musik über die seelischen Verhaltungsweisen des einzelnen Menschen zu den gleichen Resultaten wie andere Erwägungen auf andern Wegen. Nun aber wagt *Deutsch* zum ersten Male von dieser Erkenntnis der großen, breiten Zielsetzung auf Einzelgebiete vorzuschreiten. So entsteht seine Systematik des Klavierunterrichtes nach individualpsychologischen Grundsätzen, ein reformatorisches Werk, das nicht nur die theoretische, sondern auch praktische Durchführung dieser Erkenntnisse der modernen Seelenkunde auf den bisher so stiefmütterlich behandelten Klavierunterricht unternimmt.

Nach ihm soll das Ziel des Unterrichtes die Erziehung zur Musikalität sein. Die Fertigkeit der Hand brauche überhaupt nicht mehr erstrebt zu werden, da sie sich von selbst einstelle, wenn das Erfassen des musikalischen Inhaltes genügend vorgebildet sei. Nicht mehr würde durch das Studium einer vorhandenen Musikalität die Möglichkeit gegeben, in dem Spiel zum Ausdruck zu gelangen, sondern durch das Spiel würde auf dem Wege eines Trainings die Musikalität erst erzogen. Das Mittel zu dieser Erziehungsarbeit ist das Primavistaspiel, das den Grundstock der Erziehungsarbeit von *Deutsch* bildet. Durch das Erfassen »mannigfaltiger« und »ganzer« Inhalte bilden sich allmählich alle Fähigkeiten aus. Der Begabte erlangt Fertigkeit und Geläufigkeit des klingenden Spieles. Der Minderbegabte muß sich mit der Erweckung seiner Musikalität zufrieden geben. Das wichtigste und für die zukünftige Musik geradezu schicksalhafte Moment dieser Methode liegt in der Möglichkeit, vollkommen auslesefreien Unterricht zu erteilen, denn der erste Grundsatz der Individualpsychologie lautet: Jeder kann alles! Gewiß wird unter den Schülern dieser Methode das pianistische Können nicht wesentlich größer sein als bei den früheren des artistischen Drills. Aber das musikalische Verstehen *aller*, auch derer, die nach der früheren Methode wegen »Unbegabtheit« sofort ausgeschieden wurden, wird gewachsen sein. Eine musika-

lische Begabung im Sinne der Abstammung und Vererbung ist weder »hinreichend« noch »notwendig« zur Erlangung dieser Musikalität, die allein vom Streben nach ihr abhängig ist. So erfährt der Satz »Jeder kann alles« die eine Bedingung: »wonach er strebt«. Dieses Streben allein ist der Maßstab für das mögliche Erreichen. Daß die Individualpsychologie die Vererbung musikalischer Anlagen so weitgehend verneint und als viel bestimmendere Macht das Milieu und die Erziehung dafür einsetzt, zeigt, wie unwesentlich ihr die absolute Wahrheit ist und wie sehr sie ihre Methode auf didaktischen Erfolg, auf Fruchtbarkeit aufbaut.

Zusammenschluß geistiger Komplexe, Ganzheitsbetrachtung und Synthese ist eine der Aufgaben unserer Zeit, im Gegensatz zum letzten Jahrhundert, dessen Forschen dem Einzelnen, der Analyse galt. Daß *Deutsch* das Wagnis unternommen hat, den Bogen von der allgemeinen Mission der Musik in unserer Zeit bis hinein in das zunächst ferner liegende Spezialgebiet des Klavierunterrichtes mit all seinen Einzelübungen wie Fingerfertigkeit, Rhythmus, Agogik, Dynamik usw. zu verfolgen, daß er das Einzelne in das Ganze eingliedert, aber auch wieder das Ganze aus dem Einzelnen hervorgehen läßt, ist abseits aller möglichen Einwendungen eine erlösende Tat. Keine andere Erscheinungsform unserer Kultur wie die Musik hat sich in einer solchen »splendid isolation« verloren, und doch ist keine wie sie berufen, Führerin aus dieser Verwirrung heraus zu werden. Deutschs Werk, das nicht nur eine klavierpädagogische Methode darstellt, sondern vielmehr eine Philosophie unserer Musik enthält, wird hierbei bahnbrechender Mittler sein.

Friedrich Herzfeld

ARNOLD SCHERING: *Aufführungspraxis alter Musik* (Musikpädagogische Bibliothek, Heft 10). Verlag: Quelle & Meyer in Leipzig.

Eine Zusammenfassung der Probleme, die sich bei der Ausführung älterer Musikwerke ergeben, hat bisher gefehlt und ist längst als empfindliche Lücke betrachtet worden. Schering hat zwar nicht das umfassende Werk geschrieben, das jedem erfaßbaren Einzelfall gerecht würde. Dazu ist heute die Zeit noch nicht gekommen; die vorliegende Zusammenfassung ist jedoch um so eher geeignet, an die großen Zusammenhänge heranzuführen. Bewundernswert ist die Fülle des auf engem Raume ausgebreiteten Materials, anregend und weiterleitend die Hinzufügung genauer Quellenangaben, aufschlußreich die Beigabe praktischer Beispiele. Die Einteilung des Buches folgt dem historischen Verlauf vom Mittelalter bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Vielfach sind neue und wichtige Hypothesen aufgestellt, oft auch (etwa bei der Diminution) die Grenzen heutiger Erkenntnis zugegeben. Den folgenden Leitsatz möchte man aus einer unscheinbaren Anmerkung heraus allgemeiner bekannt machen: »So bleibt heute nur das eine erstrebenswert, aus der alten Kunstpraxis dasjenige herauszulösen, was unmittelbar der Lebendigmachung des Kunstwerks dient und ohne das es nur unvollkommen in Erscheinung treten würde.« Diese schwierige Aufgabe zu erfüllen, wird Scherings ungemein reichhaltige Darstellung ihr gewichtiges Teil beitragen.

Peter Epstein †

BRUNO WEIGL: *Handbuch der Orgelliteratur*. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ein »Handbuch der Orgelliteratur« soll gewiß alles enthalten, was für den Organisten literarisch irgendwie belangvoll und interessant genannt werden kann. Selbst dieser weitgespannte Rahmen ist hier aber erheblich überschritten. Trotz Ausscheidens einiger Kapitel des »Führers durch die Orgelliteratur« von Kothe-Forchhammer, der in dem vorliegenden Werk eine Umarbeitung erfuhr, wird geradezu Unglaubliches an Ballast noch mitgeführt. Was hat z.B. der Rakoczy-Marsch, Tschaikowskijs Violinkonzert, die indianische Suite von MacDowell, was haben Wagner-Transkriptionen und Beethoven-, Brahms- und Chopin-Sonaten-Sätze mit der Orgel zu tun? Das Vorhandensein solcher Bearbeitungen für die Orgel auch nur zu registrieren, ist durchaus überflüssig und schädlich. Wievieles müßte aber auch von den angeführten Originalkompositionen radikal beseitigt werden! Was soll uns etwa ein »Morgenständchen«, was eine »Waldträumerei« von dem amerikanischen Herrn Lemare auf der Orgel? Der Wert eines Führers durch die Orgelliteratur wird durch Angabe solcher Unmöglichkeiten, deren sich allzuviele in diesem Buche finden, erheblich herabgesetzt. Man muß nach einem wirklich in die Literatur gehörenden Namen manchmal seitenlang suchen. Noch einmal: *erheblich* weniger wäre mehr gewesen in diesem Fall, und ein Handbuch der Orgelliteratur von äußerster Konzentration auf das Wesentliche erbitten wir uns bei einer Neuauflage dieses Buches. In der vorliegenden Form kann man

es nur als Rohstoff betrachten, dem der Kundige die ihm wichtigen Angaben entnimmt. Bruno Weigl hat mit der Zusammenstellung des gesamten Materials und der Durchsicht der vielen besprochenen Musikalien eine enorme Arbeit geleistet. Besonders die Neuerscheinungen sind ausgiebig berücksichtigt. Seiner Charakterisierung der Komponisten und der einzelnen Werke ist nicht in allen Fällen zuzustimmen. Das im einzelnen auszuführen, kann nicht Aufgabe dieser Besprechung sein. Als Unrichtigkeit ist mir aufgefallen die Anführung der Toccaten des »Apparatus musico-organisticus« mit Gottlieb Muffat statt Georg Muffat als Komponisten.

Fritz Heitmann

HANS JOACHIM THERSTAPPEN: *Die Entwicklung der Form bei Schubert,* dargestellt an den ersten Sätzen seiner Sinfonien. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Den Spuren H. Költzschs (Fr. Schubert in seinen Klaviersonaten, 1927) folgt jetzt eine gewissenhafte Untersuchung der ersten Sinfoniesätze Schuberts, aus der man erst die rechte Überzeugung vom Eigenwuchs des Schubertschen Sinfonietyps gewinnt. Der methodisch gut geschulte Verfasser richtet den Blick zunächst auf die formale Anlage der sinfonischen Thematik, auf die Einfälle und ihre jeweilige Veränderung. Anschaulich wird der Weg zu den Sinfonien der Reifezeit gezeigt, mit dem für sie bezeichnenden Streben nach Vereinheitlichung des motivischen Materials und ihrer Neuanlage der Durchführung. Dabei ergibt sich, daß für Schubert bei der h-moll-Sinfonie jenes Finaleproblem, das ihm P. Bekker unterschieben will, gar nicht vorhanden war. Über das engere Thema hinaus erhalten wir aus der verdienstvollen Arbeit manchen Einblick in die Psychologie des Schubertschen Schaffens. Zur E-dur-Skizze von 1821 hätte Seite 8 auf das Photogramm im Meisterarchiv der Wiener Nationalbibliothek hingewiesen werden können, beim Seltenheitswert dieses Stückes nicht bedeutungslos. Ferner scheinen dem Verfasser zwei Beiträge Barnetts zu dieser Sinfonieskizze (in seinem Buch Musical Reminiscences and impressions, 1906, und in den Proceedings of the Musical Association 1891) nicht bekannt geworden zu sein. Die Bibliographie könnte gelegentlich eine bessernde Hand vertragen. Sollte man übrigens zur Einleitung der vierten Sinfonie nicht an die des Mozartschen sogenannten Dissonanzenquartetts erinnern dürfen?

Willi Kahl

ALBRECHT THAUSING: *Reformgedanken zum Klavier- und Musikunterricht.* Steingräber-Verlag, Leipzig.

Im vorliegenden Büchlein wird in knapper, klarer Weise ein Lehrgang des Klavierunterrichts ausgearbeitet. Im Mittelpunkt steht die Forderung, den Klavierunterricht vom Anfang an so zu gestalten, daß die Assoziation zwischen der musikalischen Klangvorstellung und der ihr entsprechenden Spielbewegung beim Spieler planmäßig entwickelt wird. Die Art und Anordnung des Lehrstoffes wird umrissen. So bildet z. B. den Anfang des Klavierunterrichts die Beschäftigung mit Volks- und Kinderliedern, wobei die Melodie sofort mit der zugehörigen Harmonie verbunden und auf diese Weise die Tonart eingeprägt wird. Ein besonderes Kapitel wird der Technik gewidmet.

Isabella Amster

HANS JOACHIM ZINGEL: *Harfe und Harfenspiel vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts.* Verlag: Max Niemeyer, Halle.

Eine überaus fleißige und ergebnisreiche Arbeit! Der Verfasser, der selbst Berufsharfenist ist, hat in umfassender Weise ein ungeheures Material zusammengetragen und so die erste Geschichte der Harfe und des Harfenspiels geliefert. Er konnte sich auf so gut wie keine wissenschaftlich ausreichende Spezialarbeiten stützen, einzig die instrumentenkundlichen Forschungen von Sachs und v. Hornbostel boten die systematische Handhabe. Aus der Heranziehung aller erreichbaren Theoretiker Europas, einer ausgedehnten Anzahl von Zeugnissen der bildenden Kunst und der gesamten überlieferten Musikliteratur für die Harfe ergab sich ein Material, das in drei großen Kapiteln »Die Harfe als Instrument«, »Das Harfenspiel« und »Stilistik des Harfenspiels der älteren Zeit« gesichtet wird. Es ist besonders begrüßenswert, mit welcher Umsichtigkeit und Vorsicht die einzelnen Quellen benutzt und in ihrem Wert gegeneinander abgewogen werden. Mehrere Anhänge, darunter zahlreiche Bildbeilagen, biographische Beiträge aus Personal- und Kapellengeschichte, Zusammenstellungen aufschlußreicher Denkmäler der bildenden Kunst, Literaturangaben und viele Notenbeispiele machen das klar angelegte Buch noch übersichtlicher und verständlicher. Man möchte der Arbeit wünschen, daß sie in wissenschaftlichen Kreisen, wie unter Fachmusikern auf die ihr gebührende Resonanz stößt.

Karl Wörner

MUSIKALIEN

HERMANN WUNSCH: *Missa a cappella.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Es kommt Hermann Wunsch weniger auf eine selbständige Führung der Stimmen an, als auf bestimmte Klangwirkungen. Seine kleine »Gebrauchs-Missa« verrät diese Einstellung in jedem Takt. Klassizistische Maßstäbe darf man also an sie nicht anlegen. Hübsche Farben gelingen Wunsch hauptsächlich im Gloria und im breiten, wuchtigen Schlußteil des Credo, während das eigentliche Glaubensbekenntnis »credo in unum deum« bezeichnenderweise recht schwach und allzu romantisch wirkt. Formell am geschlossensten ist das Agnus dei mit seiner eigenartig monotonen Melodie im Alt und den ostinaten Tenor-Sexten. Dieses Stück dürfte auch auf denjenigen seinen Eindruck nicht verfehlen, der sonst prinzipiell romantische Kirchenmusik ablehnt.

Herbert Connor

WILLY BRIX: *Wiener Suite eines Berliners,* für Klavier, op. 9. Verlag: Carl Haslinger, Wien.

Da parodistische Absicht des öfteren erkennbar wird, so könnte der Titel eigentlich lauten: »Alt-Wiener Suite eines Neu-Berliners.« Die Überschriften der neun Sätze, wie auch vereinzelte musikalische Mottos und Zitate unterrichten über die als Vorbild dienenden geweihten Stätten und Namen. Von frischem und unbekümmertem Musikantenblut werden Jazzelemente in diese Welt hineingetragen. Dabei gleitet der Humor verschiedentlich in eine etwas vulgäre Sphäre, schützt auch nicht unbedingt vor abgegriffenen Wendungen. Um diesen Humor wirklich *überlegen* zu gestalten, fehlt es leider an einer die Fäden tiefer verknüpfenden Polyphonie. Dieser Mangel macht sich vielleicht am empfindlichsten beim »Ausklang mit Haydn« bemerkbar, dessen Deutschlandlied etwas robust und äußerlich angeklebt ist. Für Stunden der Erholung immerhin eine amüsante Auseinandersetzung mit den Klassikern, deren oft ziemlich anspruchsvoller Klaviersatz recht griffigen Schmiß hat.

Carl Heinzen

SCHOLASTIKUM: *Eine mustergültige Sammlung berühmter Werke von Praetorius bis zu den Klassikern.* Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.

Von der Sammlung liegt die Mittelstufe vor, die in sechs Heften zwölf Stücke umfaßt. Der pädagogische Sinn ergibt sich aus der Absicht, zum Unterricht eine praktische Beispielsammlung zu bieten, und kommt daher um Bearbeitungsgrundsätze nicht herum, die den stilistischen Voraussetzungen durch Umschreibung auf das normale Schulorchester doch häufig nicht Genüge leisten können. Wie immer werden drei Violinen gefordert, denen aber wenigstens eine alternative Bratschenstimme hinzugefügt wird; außerdem wird Violoncell gefordert, während die hinzugefügten Flöten- und Baßstimmen zugleich in der harmoniefüllenden Klavierbegleitung erscheinen. — Die Auswahl und Anordnung seitens des Bearbeiters Leo Kähler sind als recht gelungen anzusprechen; immerhin will dem Referenten die Bezeichnung »mustergültig« nicht in die Feder.

Hans Kuznitzky

MAX KOWALSKI: *Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier, op. 16.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Für den Konzertsaal können diese in mittlerer Stimmlage sich bewegenden Lieder kaum in Betracht kommen, da sie nicht nur etwas anspruchslos, sondern auch nicht völlig ausgereift sind. Bei genügender Treffsicherheit bieten sie aber willkommene häusliche Gaben. Der Humor wird nicht sehr reich bedacht, da der Komponist sich hier auf ziemlich abgebrauchte Mittel beschränkt. Der relativ stärkste Wurf ist das erste Lied, obwohl einige wenig gut klingende Baßführungen in der letzten Zeile der ersten Seite stören.

Carl Heinzen

THEODOR PFEIFFER: *Fest-Messe in F für vierstimmigen Männerchor, op. 40.* Verlag: L. Schwann, Düsseldorf.

Schon das Kyrie zeigt einen plastisch erfindenden Kontrapunktiker, der in allen Stimmen und Linien flüssig melodisch schreibt, Symmetrie und Maß kennt, aber zu besorgt ist, den katholischen Riten dienstbar zu sein, um zu eigenpersönlichem Herzensschrei im Kyrie zu gelangen. Auch das in Achtelgängen belebtere »Christe eleison« wahrt ängstlich kollektives Ritenempfinden, die Tempobeschleunigung bei Wiederkehr des Kyrie allein hilft über diese Begrenzung nicht hinüber. Im Gloria vermißt man weniger, der saubere, runde Satz hat Glanz, zumal Orgel und Solovioline (ad libitum) wirkungsvoll geführt werden. Die Starrheit, die nur Meister wie Beethoven und Schubert von dem Credo verbannen konnten, ist nicht überwunden, auch nicht im »Et resurrexit tertia die«. Sanctus, Benedictus und Agnus dei haben prächtige Stellen. Die

Schwierigkeiten der Aufführung sind nicht allzu groß, die Messe entschieden dankbar und aus kirchlichem Empfinden geboren. Die Solovioline empfiehlt sich nur, wo kein Massenchor, sondern ein Kammerchor eingesetzt werden kann. *Friedrich Baser*

ECKHARD LOGE: *Eine Messen- und Motettenhandschrift des Kantors Matthias Krüger aus der Musikbibliothek Herzog Albrechts von Preußen.* Bärenreiter-Verlag, Kassel.
Eine unter die »Königsberger Studien zur Musikwissenschaft« aufgenommene Dissertation beschäftigt sich mit der neuerdings gefundenen Musikhandschrift 1740 der Königsberger Bibliothek. Es handelt sich um fünf Stimmbücher aus dem Besitz des Herzogs Albrecht von Preußen (um 1540). Als Schreiber ist der nach Loges Feststellung in Albrechts Diensten gewesene Kantor Matthias Krüger verbürgt; jedoch wird glaubhaft nachgewiesen, daß die Sammlung nicht zum Notenbestand der Schloßkantorei gehörte. Die wesentlichste Aufgabe des Bearbeiters war die Herstellung eines einwandfreien Inhaltsverzeichnisses — ein nicht ganz leichtes Beginnen, da viele Angaben des Originals nach den Konkordanzen zu berichtigen waren. Das wertvollste Stück des Bandes ist die Motette »Non moriar sed vivam« von Ludwig Senfl, die nach dieser ersten vollständigen Quelle bereits vor einigen Jahren von Müller-Blattau herausgegeben worden ist. Sie war bekanntlich vom Komponisten an Luther übersandt worden und dadurch, sowie eine unvollständige Überlieferung, schon lange dem Namen nach bekannt. *Peter Epstein †*

MARINUS DE JONG: *Missa in honorem omnium sanctorum, op. 25*
HERMANN SCHROEDER: *Messe in B, op. 2.* Verlag: L. Schwann, Düsseldorf.
Die sechsstimmige (zwei Frauen-, vier Männerstimmen) Messe mit Orgel von *de Jong* erweist sich bei näherer Bekanntschaft als ein wahrhaft vornehmes Werk in wohltuendem Ebenmaß der Verknüpfung von Kontrapunkt und Harmonie. Durch sinnreiche Anwendung alter Kirchentöne erhält die Messe die erhabene Stimmung, die solche Gebrauchsmusik zur inneren Verbundenheit mit den Hörenden benötigt. Die Auffassung der Messenworte ist stets ruhig und edel, fern von jeder äußerlichen Dramatik, in die Komponisten gewöhnlich zu fallen pflegen. Doch ermüdet nie etwa unangebrachte Breite. Als besonderes Kunststück (»Kunststück« hier ohne jeden selbstherrlich-virtuosen Beiklang) sei noch die Quadrupelfuge »patrem omnipotentem« in mixolydischer Tonart angemerkt. Die *Schroedersche* Messe, für vierstimmigen gemischten Chor a cappella geschrieben, muß gleichfalls als durchaus edle Gebrauchsmusik gewertet werden. Schroeders Satz steht dem romantisch-mystischen de Jongs ferner, und ist bei aller, manchmal etwas zu schulgerechter Kontrapunktik in einfacherer Harmonik gehalten, die natürlich trotzdem der Tonhöhensauberkeit des Chors manche harte Nuß zu knacken geben dürfte. Auch in der Motivik gehen beide Werke stark auseinander: statt de Jongs mehr gleitenden, suchenden Motiven formt Schroeder fest umrissene, worterklärende, deren Bildung leider nicht immer in gewünschtem Maße originell ist. Dieses Werk ist im allgemeinen anspruchsloser und einfacher als das kunstvollere Werk von de Jong gehalten. *Richard Petzoldt*

EDMUND NICK: *Acht Lieder für eine Singstimme und Klavier.* Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Mainz.
Diese Lieder, größtenteils für hohe Stimme, zeugen bei aller Schlichtheit von einer feinen Erfassung des Dichterwortes. Bei guter Deklamation ist die Melodik (die das leicht variierte Strophenlied liebt und für den Abschluß der Singstimme die Grundharmonie gern vermeidet) geschmackvoll, die Harmonisierung gewählt und doch natürlich anmutend. Die frischeren Stücke sind stärker gestaltet als die der Pathetik zuneigenden. *Carl Heinzen*

OTHMAR SCHOECK: *Drei Lieder, op. 35. Zehn Lieder, op. 44,* nach Gedichten von Hermann Hesse. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Das erste Heft umfaßt Lieder nach Gedichten von *Keller, Storm* und *Eichendorff.* Sie muten mit ihrer weichen und doch völlig unsüßlichen Zartheit in ihrer klaren und doch nicht leichten Führung der Singstimme an wie alte Volksweisen. Die aufgelockerte Harmonik deckt geheimnisvollste Tiefen auf.
Ebenso zeigt sich auch in op. 44 der Meister des Aussparens, der mit der denkbar knappsten Formel ungemein starke und verinnerlichte Wirkungen bei einheitlicher Form erzielt. Ein herrlicher Duft strömt von dieser vorbildlichen Deutung der reinen und tief empfundenen Poesien aus, deren Charakter stets (auch mitunter in kernig-gesundem

Humor) vollendet getroffen wird. Die Mehrzahl der Lieder ist für mittlere Stimme.

Carl Heinzen

KARL HOYER: *Sonate für Violine und Orgel*, op. 45. Verlag: Friedrich Portius, Leipzig.

Der erste Satz dieser in d stehenden Sonate ist in der Erfindung ziemlich trocken, aber trefflich gearbeitet. Der Hauptteil des Adagios wirkt erwärmender als der Mittelteil. Das Finale, eine Passacaglia oder Chaconne über ein prächtiges Thema, das sehr kunstvoll und interessant variiert ist, fesselt am stärksten und ist als Vortragsstück für Kirchenkonzerte zu empfehlen.

Wilh. Altmann

W. A. MOZART: *Klavierkonzert F-dur*, K.-V. Nr. 37. — *Klavierkonzert D-dur*, K.-V. Nr. 451. Ausgabe von Bruno Hinze-Reinhold. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Das F-dur-Konzert kommt aus der Hand des elfjährigen Mozart. Es ist, nach Hinze-Reinholds Angabe, kein Originalwerk, sondern faßt drei Sätze verschiedener Autoren zur Konzertform zusammen. Ich kenne die Originale nicht, kann aber nicht leugnen, daß mir das Stück einen durchaus Mozartischen Eindruck macht: souverän im ganzen, substantiell im detail. Das Votum Aberts und des Herausgebers, daß hier in der Bearbeitung das Mozartische Wesen bereits durchdringe, wirkt überzeugend. Das Stück ist — jedenfalls im primitiv-manuellen Sinne — leicht. Zur Einleitung in den Mozartischen Konzertstil scheint es besonders geeignet. — Das D-dur-Konzert stammt vom Jahre 1784. Man wird dem Werk kaum Unrecht tun, wenn man es mehr als überlegene und unfehlbar sichere Lösung einer aktuell gestellten kompositorischen Aufgabe denn als frei inspirierte Produktion betrachtet. Es steht nicht bloß hinter den berühmten Konzerten Mozarts, sondern auch etwa hinter dem B-dur-Konzert (K.-V. Nr. 456) vom gleichen Jahre zurück. Die Meisterschaft liegt jenseits der Diskussion. Charakteristisch für das Werk ist eine gewisse Vorliebe für »Bindungen«, zuweilen mit merkwürdigen harmonischen Resultaten; eine leise, lediglich kompositionstechnische Tendenz zum Sakralstil. — Die Kadenzen stammen von Mozart selbst und sind exemplarisch. Die zum F-dur-Werk fügte der Herausgeber hinzu und hielt sich, mit Recht, dabei in engen Grenzen.

Theodor Wiesengrund-Adorno

JOHANN JOACHIM QUANTZ: *Trio-Sonate in c-moll* für Flöte, Oboe und Klavierbegleitung, hrsg. von Conrad Blumenthal. Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Ein gutes Zeichen: in einem Zeitalter, das zum Urtext zurückstrebt, bekommen die Bearbeiter ein schlechtes Gewissen. Dieser wenigstens schickt gleich eine Entschuldigung mit: die Phrasierung und Dynamik sei nicht als »grundsätzlich anzusehen«, sondern zur Erleichterung des Hausgebrauchs gedacht. Nun gibt es aber schon Mittel und Wege, den Benutzer darüber aufzuklären, was vom Komponisten, was vom Bearbeiter stammt. Wird diese heute schon fast selbstverständlich gewordene Pflicht erfüllt, so bedarf es keiner Entschuldigung weiter — vorausgesetzt, daß die Bearbeitung gut ist. Die des Trios von Quantz ist so schlecht, daß man sich nur um des Exempels willen und zum Schutze des Publikums mit ihr zu beschäftigen hat. Schon die Aussetzung des Generalbasses (der Herausgeber spricht von seiner Einrichtung und »Generalbaßbezifferung«, während er doch gerade an Stelle der sicher richtigen Bezifferung des Originals seine falschen Akkorde gesetzt hat) ist einfach dilettantisch. Daß die schöne Gesangslinie des ersten Andantesatzes gleich durch heftige motivische Arbeit im Klavier getrübt wird, zu der vom Baß keinerlei Veranlassung gegeben wird, ist noch nicht so schlimm wie manche direkte Verstöße gegen Harmonie und musikalische Logik. So ist im zweiten Satz bei der Kadenzierung des Themas hartnäckig ein unaufgelöster Sekundakkord angebracht, und nur einmal (in der Dur-Parallele) der einzig mögliche Sextakkord. Noch schlimmer allerdings ist im Schlußsatz die konsequente Anwendung eines Quintsextakkords mit der dissonierenden Sekunde! Das Vertrauen zur sonstigen Übertragung der leider weggelassenen Originalbezifferung wird durch solche offenbaren Fehler nicht gestärkt, zu deren Vermeidung keineswegs eine große historische Bildung, sondern nur ein Mindestmaß musikalischen Verständnisses notwendig war. Durch die umständliche Aussetzung des Continuo werden nicht nur ganz unnötig krumme Wege der Stimmführung und Akkordverbindung eingeschlagen; es mangelt zugleich an der Erkenntnis der logischen Akkordfolge. So muß im Larghetto der Anfang der zweiten Themenphrase natürlich die Sextakkord-Harmonie bringen, anstatt der weichlichen Quartsextanwendung mit Vorhalt. In der Flötenstimme des gleichen Satzes muß

7 Takte nach Ziffer 4 c-f gespielt werden; wenn das Original g bringt, war dies nach den Parallelstellen zu berichtigen. In der Begleitung des Vivace war spätestens Takt 6 wieder in die Grundtonart einzubiegen (h statt b). Aber Parallelstellen sagen dem Bearbeiter offenbar nichts, sonst hätte er in seiner allerdings beileibe nicht »grundsätzlich anzusehenden« Dynamik nicht dieselben Wiederholungsstellen bald als Crescendo, bald als Echo vorgeschlagen. Die Triosonate von Quantz, in Corellis Spuren wandelnd, ist sehr schön; durch die Bearbeitung wird sie einer sinngemäßen Wiederbelebung nicht nähergebracht, sondern entzogen.

Peter Epstein †

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH. XXXVIII. Jahrgang. I. Teil, Bd. 73: *Blasius Amon*, Kirchenwerke I, bearbeitet von *P. Caecilianus Huigens*. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Der Band enthält kirchliche a cappella-Musik für vier- und fünfstimmigen gemischten Chor. Der liturgische Charakter der Stücke bestimmt ihre aktuelle Bedeutung für die Gegenwart. Die Bearbeitung ergibt das für die heutige Praxis gültige Notenbild. Stilistisch sind die Kompositionen zeitgebunden, in der Satzweise dem Stil der großen italienischen und deutschen Meister des 16. Jahrhunderts angeglichen. Auffällig die einfache, aber eindringliche, wort- und sinnbedingte Deklamation, die klare Linienführung, die knappe, den liturgischen Sinn erfüllende Fassung der Gedanken. Der Veröffentlichung liegen gediegenste wissenschaftliche Forschungsmethode und musikalisches Werturteil zugrunde.

In dem 18. Bande der Beihefte zu den Denkmälern der Tonkunst in Österreich gibt P. Caecilianus Huigens ein Lebensbild Amons. Das neue Material ist durch eingehende, selbständige Forschungen des Gelehrten zusammengebracht worden. Es berichtigt nicht nur Irrtümer, klärt nicht nur Vermutungen auf, sondern es vermittelt fesselnde Einblicke in Besonderheiten des musikalischen Lebens auf österreichischem Boden während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

In demselben Bande der Beihefte ist ein Beitrag Dr. *Paul Nettls* »Zur Geschichte der Kaiserlichen Hofkapelle von 1636—1680«, ferner ein stark interessierender Aufsatz von Dr. *Constantin Schneider* »Die Oratorien und Schuldramen Anton Cajetan Adlgassers« — als äußerst willkommner Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels — und eine die Materie gründlich behandelnde Arbeit von *Walther Lehner* »Franz Xaver Süßmayer als Opernkomponist« enthalten.

Der 74. Band des 2. Teils der Denkmäler der Tonkunst in Österreich bringt die Partituren von drei *Josef Strauß*-Walzern: »Dorfschwalben aus Österreich«, »Sphärenklänge« und »Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust«. Der Leiter der Publikationen weist in einer Vorbemerkung darauf hin, daß in den Denkmälern mit der Veröffentlichung von Walzerpartituren der Wiener Meister begonnen wurde. Es war eine Anregung, der andere Verlage gefolgt sind. In den Denkmälern liegen vier Walzerbände — Johann Strauß Sohn, Josef Lanner, Johann Strauß Vater und Josef Strauß — vor. Die Walzer des letztgenannten Meisters bilden den Abschluß der dankenswerten Veröffentlichungen. *Rudolf Bilke*

DEUTSCHE TRUTZ- UND TROSTLIEDER. *Chorliedersammlung*, herausgegeben von Hermann Grabner. Nr. 1 bis 4. Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Hermann Grabner will es unternehmen, durch Herausgabe aktivistischer Chorkompositionen auf aktivistische Texte alter und neuer Zeit dem Pessimismus und der Kleinmütigkeit einen Damm zu setzen. Von den vier ersten Chören seiner Sammlung kommt sein eigener Männerchor »Gewohnt, getan« auf wundervolle Worte Goethes seinem Ideal am nächsten. Grabner hält das Lied durch variierte Strophenform zusammen und gibt ihm so gleichzeitig Abwechslung im Ausdruck des einzelnen. Der Satzstil des vierstimmig behandelten Männerchors ist geradezu meisterhaft und bahnbrechend. Hochbedeutsam ist auch der vierte Chor der Reihe: »Deutschland«, Madrigal für dreistimmigen Männerchor auf Worte Ludwig Finckhs von *Karl Hasse*. Hasse versteht es, den Stilausdruck des alten Madrigals glücklich mit neuem Empfinden zu verknüpfen: selten wird die Nähe zwischen Jahrhunderten so stark empfunden wie in diesem Chor. Nicht ganz wahrt die Einheitlichkeit der beiden genannten Chöre *Johannes Fritzsches* Vertonung von Huttens stürmischen Versen »Ich hab's gewagt«. Am wenigsten sagt mir die Hymne »Sämann Deutschland« von *Hans F. Schaub* zu, die zu wenig neuem Chorempfinden Rechnung trägt. Möge dem Herausgeber dieser Chorliedersammlung rechter Erfolg beschieden sein:

diese Linie ist in dem allgemeinen Wust weltfremder und darum äußerst gefährlicher Chorliteratur, aus dem sich auf seiten des Arbeitergesangs einzig das Chorschaffen Hans Eislers wie eine Insel im Ozean heraushebt, heute nötiger als je. *Richard Petzoldt*

HANS LAVATER: *Streichquartett, op. 23.* Kommissions-Verlag: Hug & Co., Leipzig.
Nicht bloß gediegen, sondern sogar sehr fein im Stil der Klassiker und Romantiker gearbeitet, doch ist die Thematik nicht gerade eigenartig, freilich immer geschmackvoll. Das Scherzo ist eine Art rhythmisches Seitenstück zu dem in Beethovens op. 59, Nr. 1. Der langsame Satz weist auf Händel hin. Im Finale wird mehrfach auf den ersten Satz zurückgegriffen, dessen Hauptgedanke kraftvoll, dessen Gesangsthemen innig sind. Das Werk spielt sich gut, doch verlangt es in rhythmischer Hinsicht nicht versagende Ausführende. *Wilhelm Altmann*

F. M. VERACINI: *Sonate op. 1 Nr. 1 für Violine und Klavier.* Verlag: C. F. Peters, Leipzig.
Prachtvoll gesunde Musik des beginnenden 18. Jahrhunderts! Es ist ein Trost für die Irrsale unserer verworrenen Zeit, daß sie den Weg zu so ursprünglicher Kunst wiedergefunden hat. Die Ausgabe von Maxim Jacobsen und Paul Klengel ist äußerst gewissenhaft ohne das Notenbild mit allzu viel Zeichen zu belasten. *Friedrich Herzfeld*

JOSEF PROCHAZKA: *Sonate für Violine und Klavier, op. 56.* Verlag: Edition Sadlo, Prag.
Recht modern in der Harmonik, wenn auch die Tonalität meist gewahrt ist; oft von eigenartigem Reiz. Im ersten, rhythmisch fesselnden Satz ist das Hauptthema sehr charakteristisch, doch nimmt das zweite weit wärmere mehr für sich ein. Wie eine Barkarole wirkt das Adagio, der eindrucksvollste, durch seine zarte Stimmungsmalerei sehr bestechende zweite Satz. Etwas gesucht ist das Hauptthema des Finales; weit schöner das Gesangsthema. Im Konzertsaal dürfte diese Sonate mehr am Platze sein als in der Hausmusik. *Wilh. Altmann*

BERNARDO PASQUINI: *Sonate d-moll für zwei Klaviere.* In Originalgestalt und Bearbeitung von Werner Danckert. Bärenhäuter-Verlag, Kassel.
Was Pasquini der Tradition seiner Zeit folgend dem Geschmack seiner Cembalisten überließ, hat Werner Danckert in seiner Bearbeitung für unsere Zeit nach eigenem Ermessen ergänzt. Und zwar mit einer historischen Einfühlungsgabe und einer überzeugenden Unbedingtheit, daß, wer es nicht wüßte, nie auf den Gedanken käme, hier eine Bearbeitung in der Hand zu haben. Etwas Besseres läßt sich dieser Meisterausgabe nicht nachsagen. *Friedrich Herzfeld*

JAROSLAV RIDKY: *Serenata appassionata für Violine und Klavier, op. 12a.* Verlag: Edition Sadlo, Prag.
Ein durch sehr moderne, eigenartige Harmonik reizvolles, auch dankbares Konzertstück. *Wilh. Altmann*

SCHALLPLATTEN

Grammophon

Der Hochsommer gibt der Plattenproduktion seine Signatur. Suppés schwächste Ouvertüre »Ein Morgen, ein Mittag, ein Abend in Wien« (Berliner Staatskapelle unter Alois Melichar, 24595) eröffnet den Reigen; ein Potpourri aus dem Zigeunerbaron von Johann Strauß (die gleichen Ausführenden, 23912) versorgt höhere Ansprüche. Zwei seichten Liedern von van Aacken (24596) macht sich Willi Domgraf-Faßbänder, im Vortrag weniger zündend als sonst, zum Anwalt. Den Komponisten der Foxtrotts und Waltz', die Jack Hyltons Tanzorchester (24511 und 24619) wiedergibt, ist nur Übles eingefallen. Wer sein Ohr durch das Ensemble von Vibraphon, Xylophon, Vogelstimmen, Glocken, Celesta und Tubaphon betören lassen will, greife zur Platte 858.

Brunswick

In zwei englischen Stücken, deren Komponisten namhaft zu machen sich nicht lohnt, kann man die Boswell Sisters hören. Nur Unterhaltung, aber raffiniert gemacht (6231).

Gloria

läßt russische Volkslieder starten. Der in einem Berliner Café geigende Michael Schugalté bietet mit seiner Kapelle zwei charakteristische Proben; sie werden lobenswert hingelegt (G. O. 10299). Zwei Märschen von Hans Ailbout und A. W. Volmershausen für Blasorchester mit einem Sängerchor nimmt sich Carl Woitschach an (G. O. 10324). Die beiden dilettantischen Chorsätze, von den »4 Nachrichtern« unzulänglich gemimt, gesprochen, gesungen, wird man sich gern ersparen (G. O. 10310).

Parlophon

Gerhard Hüsch, der ausgezeichnete Bariton, auf der Platte bisher in lyrischen Stücken vertreten, wählte zwei Lieder von *Hans Hermann:* kunstvolle, dunkelgetönte Gesänge, dankbar für den Vortragenden, weil sie ihm Gelegenheit geben, durch dramatisch gestaltete Darstellung ernsthaft anzuregen (B. 48206). *Herbert Ernst Groh* singt italienisch: Rossinis »Stabat mater«, das Unikum aller geistlichen Musik, und Giordanos »Caro mio ben« — wie immer mit bemerkenswertem Geschmack (B. 48205). Sein Bruder in Apoll, *Joseph Schmidt*, tut es ihm gleich: die zwei italienischen Liedchen auf B 48189 sind gut ausgewählt und zeigen Schmidts hinreißende Stimmittel packender als die beiden allzu gewichtlosen Lieder von van Aacken und Spolinansky auf einfältige Texte (B 48800). — Eine erlesene Freude ist die Bekanntschaft mit Englischen Tänzen aus der Shakespearezeit, die das hervorragende *Münchner Violen-Quintett* darbietet: sechs graziöse Stücklein voll allerfeinster Reize (B 37038). *Tossy Spiwakowsky* hört man gern wieder; diesmal bringt er in Kreislers Bearbeitung einen Spanischen Tanz von Granados und Paganinis 20. Caprice (B 48203). Des Geigers Virtuosität hat ihren Gipfel erreicht. Etwas schärfer im Ton als sonst ist *Edith Lorand*, die neben Mozarts Menuett in D in einem »Spezialarrangement« zwei Walzer von Wölfl und Gossecs »Tambourin« mit Verve heruntergeigt (B 48202).

Ultraphon

Einer Perlenkette köstlicher Melodien gleicht ein Volkslieder-Potpourri, das unter dem Titel »Was die Heimat singt« für eine Sopran- und Tenorstimme mit Chor und Orchester gesetzt ist (A 1092).

Odeon

beschert uns die Prominenten: *Lotte Lehmann, Jan Kiepura* und *Richard Tauber*. Die Lehmann mit je einer Arie der Butterfly und Pamina (O 4832), Kiepura mit zwei Gesängen aus Rigoletto (O 4123), Tauber mit zwei Liedern aus Kalmans »Gräfin Mariza« (O 4502). Jeder in seiner Art vorbildlich. Ein Potpourri aus dem arg verblaßten »Armen Jonathan« von Millöcker (Dirigent Fr. Weißmann) macht das aus diesem schönen Rahmen herausfallende Finale (O 11660).

Felix Roeper

* UM DIE ZUKUNFT VON BAYREUTH *

Seinen Rücktritt von der musikalischen Leitung der Bayreuther Festspiele begründet Furtwängler in folgenden Ausführungen:

Wenn ich mich zur Bayreuther Frage äußere, so geschieht es nicht meinetwegen, sondern wegen der *Zukunft Bayreuths*. Bayreuth befindet sich heute an *einem Scheidewege;* gerade deswegen aber ist Klarheit und rückhaltlose Offenheit — gerade auch in Bayreuths eigenem Interesse — vonnöten.

Zunächst etwas Persönliches: Der Fall *Toscanini* hat mit meinem Entschluß, von Bayreuth zurückzutreten, nicht das Geringste zu tun. Ich erwähne dies nur deshalb, weil es immer noch Leute gibt, die aus einer angeblichen Rivalität zwischen Toscanini und mir Kapital zu schlagen versuchen. Eine solche *Rivalität gibt es nicht*, hat es *nie* gegeben. Das persönliche Verhältnis zwischen uns war stets das allerbeste. Von einer Beeinträchtigung der künstlerischen Bewegungsfreiheit Toscaninis, etwa anläßlich des Gedächtniskonzertes im Sommer 1931, kann gar keine Rede sein. Alle derartigen Gerüchte weise ich auf das entschiedenste zurück. Programm, Anzahl und Zeiten der Proben usw. wurden im Einverständnis mit Toscanini und nach seinem Wunsch festgesetzt. Mir allein war es zu verdanken, daß es nach dem unglückseligen Zwischenfall bei der Generalprobe dieses Konzertes — bekanntlich verließ Toscanini damals demonstrativ das Podium und lehnte jedes Weiterdirigieren ab — nicht zu einem unüberbrückbaren Zerwürfnis zwischen Toscanini und dem Orchester kam. Das Zerwürfnis zwischen Toscanini und Bayreuth freilich konnte ich damals trotz mehrfacher Versuche hierzu nicht beseitigen; ich war stets der Ansicht, daß Toscanini Bayreuth erhalten bleiben müsse.

Was nun die Sache selbst, meinen *Kompetenzkonflikt mit Frau Winifred Wagner* betrifft, möchte ich zunächst bemerken, daß ich niemals etwas anderes verlangt habe, als was ursprünglich zwischen uns vereinbart war. Die

ganze Sache darf nicht dadurch verwirrt werden, daß man das selbstverständliche und nie in Zweifel gezogene Recht der Erbin und Besitzerin, bei etwaigen hypothetischen Streitfragen — etwa zwischen Tietjen und mir — als letzte Instanz zu fungieren, mit heranzieht. Nicht darum handelt es sich, sondern um den *Anspruch Frau Wagners, auch in künstlerischen Dingen jederzeit die letzte Entscheidung sich allein vorzubehalten.* Hier liegt der Kernpunkt der Frage, die mir über mein persönliches Interesse hinaus von Bedeutung zu sein scheint.

Die Vereinbarungen zwischen Frau Wagner, Tietjen und mir basierten auf gemeinsamer Zusammenarbeit und setzten damit auch in gewissem Sinne Gemeinsamkeit der Verantwortung voraus. Eine solche Verantwortung als Musiker mit zu übernehmen, ist mir aber nicht möglich, wenn sie durch einseitigen Machtspruch einer Persönlichkeit, die in musikalischen Dingen kein Fachmann ist, jederzeit illusorisch gemacht werden kann, und — wie die plötzliche und unmotivierte Aufrollung der Kompetenzfrage durch Frau Wagner beweist — offenbar auch illusorisch gemacht werden sollte. Frau Wagner denkt bei ihrer Forderung anscheinend vielleicht an die Art, wie seinerzeit Cosima Wagner Bayreuth geführt hat. Was wäre im vorliegenden Falle aber die unausbleibliche Folge? Da Frau Winifred nun einmal nicht musikalisch-fachmännisch durchgebildet ist, so ist sie auf *Ratgeber* angewiesen. Es wären demnach diese Ratgeber, die — *ihrerseits im Hintergrund und unverantwortlich* — *Bayreuth* durch Frau Wagner »regierten«. Das war früher anders; denn Cosima und später Siegfried waren ihre eigenen Ratgeber, sie durften selber in künstlerischen Fragen als Autoritäten zu gelten beanspruchen.

Es wird Frau Winifred gewiß kein Mensch übelnehmen, daß sie so ist, wie sie ist, und niemand kann etwas anderes mit Recht von ihr verlangen. Aber ausgesprochen muß es doch werden: sie ist *nicht gut beraten*, wenn sie glaubt, auf Grund der Auslegung eines Testamentes Eigenschaften beanspruchen zu müssen, die sie nun einmal nicht hat. Ich sage »Auslegung«; denn bei Abschluß der ersten Vereinbarung mit Tietjen und mir existierte dieses Testament ja auch schon. Das oberste Prinzip: daß nur *der* mitzuentscheiden hat, der dafür verantwortlich gemacht werden kann, gilt auch für Bayreuth. Über kurz oder lang wird es Frau Winifred nicht erspart bleiben, anstatt unverantwortliche Ratgeber sich *verantwortliche* Mitarbeiter wählen zu müssen.

Die Leistungen der Familie Wagner haben Bayreuth groß gemacht. Unter der Führung Cosimas, später Siegfrieds, unter Assistenz großer Künstler — ich nenne nur Karl Muck — hat Bayreuth seine Weltgeltung errungen. Dies aber nur, weil die Familie das Erbe nicht in erster Linie als »Familienbesitz« betrachtet hat, sondern als *Verpflichtung gegenüber der Allgemeinheit*, weil nicht der private Machtanspruch einzelner, sondern stets das Werk im Vordergrund stand. Das muß so bleiben, soll nicht Bayreuth ernsthaft in Gefahr geraten.

Wilhelm Furtwängler

* ROBERT SCHUMANN ALS REVOLUTIONÄR *

Ein Pariser Fund von drei bisher unbekannten Werken Robert Schumanns, auf die Julien Tiersot im »Temps« hinweist, zeigt den verträumten Romantiker, als der er durch die deutsche Musikgeschichte wandert, als leidenschaftlichen Revolutionär. Bei dieser Entdeckung — die Manuskripte befinden sich in französischem Privatbesitz — handelt es sich um drei Kompositionen mit dem Datum vom 3., 4. und 19. April 1848. Es sind drei mehrstimmige Chöre mit Bläserbegleitung.

Die Texte, die Robert Schumann diesen Liedern zugrunde legte, stammen von J. Fürst und Titus Ulrich, zwei unbekannten Dichtern, und von Ferdinand Freiligrath. Von Freiligrath ist es das bekannte, am 17. März 1848 in London verfaßte Gedicht »*Schwarz-Rot-Gold*«, in dessen letzter Strophe der Dichter zur Komposition auffordert mit den Versen:

»Und der dies Lied für euch erfand
In einer dieser Nächte,
Der wollte, daß ein Musikant
Es bald in Noten brächte . . .!«

Aber dieses revolutionäre Pathos lag dem Komponisten Robert Schumann nicht recht. Das Lied ist in dem gemütlichen Charakter eines Ländlers gehalten und kaum gehaltvoller als die ganze Liedertafelei jener Zeit. Tiersot stellt mit Recht fest, daß sich Schumann im Jahre 1848 von den Wellen der Revolution

tragen ließ, wenn er auch nicht aktiv in den Gang der Ereignisse eingriff, wie Richard Wagner in Dresden. Immerhin gibt es von Schumann auch revolutionäre Marschmusik, die unter dem Titel »Barrikaden-Märsche« in seiner Umgebung bekannt war. Dieses Opus 76 schickte Schumann damals seinem Verleger mit den Worten: »Sie empfangen zwei Märsche nicht in dem alten Stil des »Dessauer«, sondern mehr republikanisch. Ich konnte meine Erregung nicht auf andere Weise dämpfen, sie sind mit wahrer Glut geschrieben!« Auch die beiden anderen Chöre »Zu den Waffen« und »Freiheitslied« sind Gesänge, die zur Erhebung des Volkes aufrufen.

Hg.

* ERNST NAUMANN, GEB. 15. AUGUST 1832 *

Am 15. August werden es 100 Jahre, daß *Ernst Naumann* († 15. Dezember 1910), der von 1860 bis 1906 als Universitätsmusikdirektor und städtischer Organist in Jena sehr verdienstvoll gewirkt hat, in Freiberg (Sachsen) als Sohn des Professors der Mineralogie an der Bergakademie zur Welt gekommen ist; er ist ein Enkel des seinerzeit hochberühmten Dresdener Komponisten Johann Gottlieb Naumann, hat seine musikalische Ausbildung in Leipzig vor allem bei Moritz Hauptmann und in Dresden bei dem Orgelvirtuosen Johannes Schneider erhalten, an der Leipziger Universität die Doktorwürde mit einer sehr gelehrten Arbeit über das pythagoreische Quintensystem erworben. Als Komponist hat er vorwiegend die Kammermusik gepflegt, aber nur 16 Werke veröffentlicht, als letztes ein Pastorale für kleines Orchester. Er gehörte zu den wenigen seiner Zeitgenossen, die für eine größere Beachtung der Bratsche eingetreten sind; sein Opus 1 (1855) war bereits eine Sonate für Bratsche und Klavier. Alle seine Werke, formvollendet und dankbar für die Instrumente, sind im Stil der Wiener Klassiker und der Romantiker gehalten. Soweit sie für Streicher allein oder in Verbindung mit Bläsern geschrieben sind, habe ich sie in meinem »Handbuch für Streichquartettspieler« gewürdigt. Die Haupttätigkeit Naumanns waren Neuausgaben und Bearbeitungen für den Verlag Breitkopf & Härtel; sie galten besonders Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann; ganz besonders gelungen sind seine Übertragungen für Klavier zu vier Händen; sehr verdienstvoll war seine Bearbeitung des 6. Brandenburgischen Konzerts Bachs für zwei Bratschen und Klavier.

W. Altmann

DAS DEUTSCHE RUNDFUNKSCHRIFTTUM 1931

In der Produktion der Funkliteratur macht sich die gegenwärtige Wirtschaftskrise wenig bemerkbar. Das zeigt der insgesamt 7379 Titel aufweisende soeben abgeschlossene zweite Jahrgang des »Deutschen Rundfunkschrifttums«, der von der Deutschen Bücherei bearbeiteten, von der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft herausgegebenen monatlichen Zusammenstellung der neuerschienenen deutschsprachigen Bücher und Zeitschriftenaufsätze, soweit sie den Rundfunk betreffen. Die Mehrzahl der Arbeiten (rund 56%) behandelt wie im Vorjahr technische Probleme. Die gründliche Durcharbeitung einzelner aktueller Fragen der Rundfunktechnik wird besonders deutlich an der Zahl der Beiträge über das Großsenderproblem, über Ultrakurzwellenfunk, Mikrostrahlentelephonie, über indirekt geheizte Gleichstromröhren und die durch sie bedingten Änderungen in der Schaltung der Empfänger. Für die physikalisch-technischen Grundlagen des Rundfunks zeigt die Forschung ein starkes Interesse, wie die relative Zunahme der Beiträge über dieser Gebiet (von 2,75% im Jahre 1930 jetzt auf 3,8% der Gesamtzahl der Titel) erkennen läßt. Bemerkenswert ist ferner der Zuwachs der Abhandlungen über die Grenzgebiete der Funktechnik (von 2,9 auf 5,8%), von denen besonders Fragen des Tonfilms und der Schallplatten-Selbstaufnahme erörtert werden. Unter Rechtsfragen steht das Problem des Rechtsschutzes gegen Rundfunkstörungen und der Tantiemepflicht bei Lautsprecherübertragungen im Vordergrund. — Die Zahl der Funkzeitschriften (96) hat sich gegenüber dem Vorjahr um 8 erhöht; alles in allem ein Zeichen für die steigende Bedeutung des Rundfunks und seines Schrifttums.

MAX VON SCHILLINGS:
Erinnerungen an die Uraufführung des Parsifal vor 50 Jahren

. . . Es kam der heißersehnte Tag einer der Parsifal-Uraufführungen. Das Haus war nicht, wie dies heute üblich, bis auf den letzten Platz besetzt. Erst zu den späteren Aufführungen traf ein das Haus vollkommen füllendes Publikum ein, darunter neben vielen andern Fürstlichkeiten auch der damalige Kronprinz, spätere Kaiser Friedrich. Das Werk hatte sich erst zum Schluß der Aufführungsserie durch seinen geistigen Inhalt gegen den Widerstand fast der gesamten Presse, die mit großem Skeptizismus sich der Idee von Bayreuth entgegenstellte, durchsetzen können. Die Idee von Bayreuth war ihrer Zeit allzu weit voraus, sie mußte erst in die Herzen und Gemüter hineinwachsen. Die Darsteller gehörten zu der treuen Wagner-Garde, die sich bereits bei der Uraufführung des Ringes vor sechs Jahren glänzend bewährt hatte. Es waren dies die dem Meister treu ergebene Materna als Kundry, Gudehus als Parsifal, Reichmann als Amfortas, Scaria als Gurnemanz und Hill als Klingsor. Im Reigen der Blumenmädchen zeichnete sich durch ihre Anmut die noch heute lebende und unter uns als Vortragsmeisterin wirkende, wohl letzte aus der Schar der erlesenen Künstler, Frau Reuß-Belce, aus. Am Pult des unsichtbaren Orchesters saß der treue Wagnerjünger Hermann Levi. Wer sich den Zustand der damaligen Operntheater vergegenwärtigen kann, der wird verstehen, welchen Eindruck die Weihe des Hauses sowie die einheitliche gesanglich-darstellerische Wiedergabe machen mußte. Berauschend wirkte die einzigartige Akustik. Leise Fieberschauer ergriffen mich, als die ersten sanften Klänge des Vorspiels durch den Raum schwebten. Die Wandeldekoration — ach, wären wir heute noch Kinder! — schien ein Wunder, genau wie die Zerstörung und das Versinken von Klingsors Burg. All das war die Erfüllung damals neuer, kaum geahnter Bühnenmöglichkeiten. Am stärksten wirkte auf mein Jugendgemüt die Abendmahlszene, der Klangzauber des vollendet gesungenen Blumenmädchen-Ensembles sowie das Wunder des Karfreitagszaubers. Daß die tieferen Geheimnisse der musik-dramatischen Gestaltung meiner jungen Seele noch verborgen blieben, versteht sich von selbst. Beifallsäußerungen waren damals in Bayreuth noch nicht verboten, und so löste sich schließlich die Bewunderung in stürmischem Applaus. Man hoffte irgendwo die Züge des genialen Schöpfers und mystischen Hausherrn erspähen zu können — den ich zu meinem Glück im Laufe des Tages zweimal erblickt hatte. Durfte ich ihn doch sogar mit meinem Schirm vor der Unbill der Witterung schützen, als der Meister seinen Wagen verließ, um sich zu der Aufführung in das Festspielhaus zu begeben. Diesmal aber blieb er unsichtbar. Dagegen ragte in der Fürstenloge das monumentale Haupt Franz Liszts, der in ein Gespräch mit zahlreichen anderen Geistesfürsten verwickelt war.

Nicht nur unauslöschbar, sondern auch bestimmend für meine ganze Kunstanschauung und für das Empfinden der kulturellen Bedeutung der Musik und des Theaters in seinem ernsten Sinne ist dieser Eindruck geblieben.

(Berl. Börsen-Ztg., 10. 5. 1932)

PAUL HINDEMITH:
Forderungen an den Laien

. . . Bei vielen Vereinigungen musikalischer Laien kann man die Beobachtung machen, daß die Musik innerhalb ihrer Gemeinschaft gar nicht so wichtig ist, als sie selbst glauben. Von der übelsten Vereinsmeierei über die geläufigen Formen gesellschaftlicher Unterhaltung bis zum verschrobensten Sektenwesen finden sich alle Arten gemeinsamen Handelns, die in einer erschreckend großen Anzahl von Fällen die ursprüngliche Freude am Musizieren überwuchert haben. Wer sich mit anderen musizierend zusammenfindet, sollte vor allem musizieren.

Verwandte Erscheinungen sind: die Beschäftigung mit abseits liegenden Dingen, das Betreten entwicklungsunfähiger musikalischer Richtungen, das Spielen seltsamer oder veralteter Instrumente, die Pflege eines übertriebenen Historizismus. Jeder will etwas ganz Besonderes haben, er vergißt aber, daß er dadurch den Anschluß an die Entwicklung der Musik verliert. Eine Musik ist nicht deshalb gut, weil sie von andern nicht gespielt wird. Ein Instrument muß nicht deshalb wieder eingeführt werden, weil es vor Hunderten von Jahren im Gebrauch war. Wichtiger ist immer das, was heute geschieht. Wer sich in die Historie zurückzieht, ist feige. Seine Kraft geht der heutigen Musik verloren, die darum längere Zeit benötigen wird, sich auf eine höhere Stufe zu entwickeln. Nicht alle alte

Musik ist gut. Früher hat es auch Schund gegeben. Er sollte heute ebensowenig gespielt werden, wie neuzeitlicher Unfug.

Der Laie sei sich seines Wertes bewußt. Allerorten sieht man aber auch Laien, die sich außerordentlich überschätzen. Für sie ist die Tatsache, daß sie sich nicht berufsmäßig mit Musik beschäftigen oder die berufsmäßig ausgeübte Musik nicht allzusehr schätzen, ein Grund zur Überheblichkeit. Der Größenwahn, den wir bei manchem außer Rand und Band geratenen überzüchteten Musiker bemerken, der sich um keinerlei Zusammenhänge und Notwendigkeiten im musikalischen Leben kümmert, blüht hier ebenso. Auswüchse gibt es auf beiden Seiten. Sie sind zu verdammen, da sie nichts zur Entwicklung beitragen.

Es wäre zu wünschen, daß die Zusammenarbeit zwischen den produzierenden Musikern und den konsumierenden Laien eine innigere würde. Durch ständiges gemeinschaftliches Arbeiten wird es dem Komponisten sicher möglich sein, die Literatur zu schreiben, die der musizierende Laie braucht, wie er dem Laien helfen wird, seinen Geschmack zu bilden, seine musikalische Erziehung zu fördern und ein noch wichtigerer Faktor im Musikleben zu sein, als er heute schon ist.

(Der Auftakt, XII/5, 6)

FRANZ SCHALK:
Rückkehr zu Carl Maria von Weber
(aus Schalks Nachlaß)

Weber ist nicht wie unsere anderen großen Meister der Musik und der Oper im besonderen. Er ist weit mehr Verheißung als Erfüllung, er ist das Aufleuchten einer neuen deutschen Jugend, er ist etwas durchaus Frühlinghaftes und deshalb von einer Zartheit und Unberührtheit seiner Ausdruckskräfte, die auch in der deutschen Kunst, zumindest in der deutschen Musik nur einmal da waren und nicht wiederkehrten. Seine Künstlerseele hat das Jünglingsalter niemals überschritten. Die Hoffnungen, die er erregte, die Blütenfülle, die aus seiner Musik aufsproßte, wurde zum reichen Segen für die nachkommenden Generationen. Die Popularität der »Freischütz«-Melodien übertraf während der dreißiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts alles bisher Dagewesene, und auch kein späterer Meister hat das deutsche Volksempfinden tiefer ergriffen als er.

Der Schöpfer unsterblicher Melodien zu sein, eine gewaltige Urpotenz, ist vielleicht der letzte, höchste Ruhm, der einem Künstler beschieden sein kann. Kein Wort, kein Spruch, kein Vers, kein Bild übt auf die Menschen eine so betörende, alles mit sich reißende Wirkung aus, als eine Melodie, die unmittelbar die Volksseele erfaßt. Sie ist ein Urphänomen, spottet jeder Erklärung und läßt sich durch keinerlei noch so raffinierte Kunstmittel herstellen. Aller Verstand, alle Begriffe, Meinungen, Vorsätze und Erkenntnisse verlieren ihre Kraft vor dem Hauch einer echten Melodie. Solcher Melodien glücklicher und reicher Erfinder war Carl Maria v. Weber. Nicht ein Hauch von Reflexion oder kunstvoller Formung haftete an ihnen, sie waren von reiner, kindlicher Spontanität. Es war, könnte man sagen, mehr Natur als Kunst in ihnen, wie es sich für einen echten Romantiker gehört. Sein Können hat ihn niemals verführt oder ihn nur einen Augenblick von seiner eigentlichen Heimat fortgelockt.

Aber Webers Künstlertum hatte noch eine zweite, eine praktische Seite: hinter dem schöpferischen Geist steht der Mann der Tat, der Organisator, der Operndirektor, der Kapellmeister, ein Musikertypus, der mit ihm zum erstenmal in die Erscheinung trat. Das Theater und den Opernorganismus beherrscht Weber bereits in jungen Jahren. Unermüdlich wirkt er nach oben, nach unten — Sänger, Musiker, Maschinisten, Dekorationsmaler, Intendanten, königliche Minister, sie alle sucht er mit seiner unerschöpflichen Kunstliebe zu erfüllen und mit sich zu reißen. Als erster richtet er in Prag und Dresden ein deutsches Opernensemble auf und vollbringt damit unerhörte Leistungen, die weithin Staunen und Bewunderung erregen.

Unter der Riesenlast seiner schöpferischen Tätigkeit und seiner zahllosen Funktionen als »Opernchef«, Kapellmeister, Regisseur, Klaviervirtuose und Schriftsteller mußte seine von Haus aus schwächliche Gesundheit schließlich zusammenbrechen. Sein Schaffen und sein Wirken aber hinterließen lichte, sonnige Spuren. So wie von Haydn, Mozart, Beethoven, den sogenannten Wiener Klassizisten, der Primat der deutschen Instrumentalmusik für immerwährende Zeiten aufgerichtet wurde, so steht Weber als Sieger und Überwinder des Fremden am Beginn der deutschen Operngeschichte. Mit ihm hub jene Periode der deutschen Oper, des Musikdramas an, auf dessen glänzendster und beglückendster Höhe die »Meistersinger von Nürnberg« stehen. Auf dem ganzen deutschen Parnaß gibt es viel-

leicht keine nähere Künstlerverwandtschaft als die Webers und Wagners.

(Neues Wiener Journal, 29. 5. 1932)

WALTER GIESEKING:
Bekenntnis zum Klavier

Die heute angeblich vorherrschenden Tendenzen zu kühler Überlegung und nüchterner Überlegenheit, zu praktischer Rationalisierung auch des Gefühlslebens, welches mit mehr oder weniger Recht als zum Gebiet der »neuen Sachlichkeit« gehörend bezeichnet wird, werden oft als Beweis dafür angesehen, daß die heutige Zeit weder kunstliebend noch kunstfördernd ist. Dies ist aber entschieden ein Irrtum, denn wie könnte wohl die dem deutschen Volke eingeborene, durch jahrhundertealte Musikkultur vertiefte und veredelte Liebe zur Musik durch einen Wechsel der Mode oder durch ein stärkeres Interesse an sportlicher Betätigung so zurückgedrängt werden, daß das kulturell so wertvolle Musikleben zum Absterben verurteilt würde? Man braucht ja nur zu beobachten, wie intensiv das Interesse und die Bewunderung für ernste Musik im »nüchternen« Amerika ist, um zu erkennen, daß auch ein sachlich-rationell arbeitendes Volk sich eine innige Liebe zur Kunst erhalten kann.

Träger der Musikkultur eines Volkes sind nicht, wie man glauben möchte, nur die großen schöpferischen oder reproduzierenden Tonkünstler, die es hervorbringt. Die im Volksganzen innerlich wirksamste musikalische Tätigkeit wird geleistet von dem Musikliebhaber, der sich selbst in seinen Mußestunden musikalisch betätigt; der in seinem Heim nach erledigter Tagesarbeit, allein oder in Gesellschaft gleichgesinnter Freunde, sich die edelste und schönste Erbauung und Erholung verschafft: das Erkennen und Empfinden der musikalischen Schönheiten, die in so überreichem Maße in den Tonwerken der großen Meister vorhanden sind.

Es wird jetzt viel von kollektivem (gemeinsamem) Musizieren gesprochen, so viel sogar, daß manchmal wohl übersehen wird, daß der einzelne Musikfreund viel häufiger in der Lage ist, sich musikalisch zu betätigen, wenn er nicht erst die Zusammenkunft seines Chores oder Orchesters abzuwarten braucht. Denn gerade das Spiel aus einer Stimmung oder Eingebung heraus, aus einer plötzlich erwachten Sehnsucht nach einer herrlichen klassischen Melodie, nach einem prächtigen romantischen Klang oder einem faszinierenden modernen Rhythmus, wird dem Musikliebhaber die höchste Befriedigung gewähren!

Unter allen Instrumenten bietet aber nur *eins* die Möglichkeit, unabhängig von fremder Hilfe oder Begleitung zu musizieren: das vielgeschmähte und oftmals mißhandelte, aber von jedem, der mit ihm vertraut wurde, innig geliebte *Klavier!*

Das einfachste Lied ebenso wie das größte, komplizierteste Meisterwerk, läßt sich mit seinen unerschöpflichen Hilfsmitteln zu klanglichem Leben erwecken, und kein anderes Instrument beflügelt so die Phantasie des Spielers. Nur der Dirigent, der ein gutgeschultes Orchester nach seinem Wunsch zu leiten versteht, vermag vielleicht seine musikalischen Absichten reicher und vollkommener auszudrücken, aber während ein Kapellmeister mit dem Widerstand der vielen Individualitäten, die ein Orchester bilden, zu rechnen hat, widerspricht das Klavier nie! Es folgt gehorsam den Eingebungen des Spielers, ja, sein prächtiger Klang begeistert den Spielenden so, daß er erst am Klavier die Schönheiten eines Tonwerkes wirklich mitempfindet und vollkommen erkennt.

Das Klavier ist und bleibt daher das vollkommenste Hausinstrument, das durch kein anderes ersetzt werden kann, und ich kann als »Fachmann« nur allen denen, die Freude in musikalischer Betätigung suchen, den Rat geben: spielt Klavier! Befreundet euch mit diesem vielseitigsten aller Instrumente. Ihr werdet in ihm einen treuen, selbstlosen Kameraden, der euch viel Freude schenken wird, gewonnen haben.

(Dresdner Nachrichten, 8. 6. 1932)

EDOUARD HERRIOT:
Chopin der Dichter des Klaviers

Vor etwa hundert Jahren — am 15. Januar 1832 — gab ein kurz vorher aus Polen eingetroffener junger Musiker im Pleyel-Saal sein erstes Pariser Konzert. Sein Programm enthielt das Quintett von Beethoven, ferner ein von ihm selbst komponiertes »Concerto« und schloß mit dem damals so beliebten Variationen über ein Thema von Mozart. Tags darauf kündigte Fétis, einer der hervorragendsten Musikkritiker jener Epoche, den Aufgang eines neuen Gestirnes am musikalischen Firmament an, dessen Können ganz einzigartig und dessen Anschlag nicht seinesgleichen habe. Ich rufe mit Absicht diese Erinnerung wach, und man wird die Gründe verstehen, die sie uns so teuer machen . . .

Ich entsinne mich, als junger Student, der damals schon für die Persönlichkeit und das Werk Chopins lebhaftes Interesse empfand, in einem kleinen Museum Krakaus eine Reihe historischer Erinnerungen gesehen zu haben, von denen eine mich ganz besonders erschütterte: es war das *Klavier Chopins*. Ich betrachtete dieses geschlossene und stumme Instrument und wurde aus meinem Sinnen durch die Bemerkung eines Polen aufgestört, der mir erklärte, er komme tagtäglich hierher und würde das bis zu dem Tage tun, an dem Polen neuerlich seine Unabhängigkeit besitze. Allen denen, die die Musik lieben und davon überzeugt sind, sie sei höchste Poesie, die dort beginne, wo die Worte aufhören — allen denen, die in der Musik die *Poesie des Unbewußten lieben*, erscheint Chopin als wahrer Dichter, als »*Dichter des Klaviers*«, wie man ihn nannte. Es wurde wiederholt die Behauptung aufgestellt, daß Haydn und Mozart für das Spinett, Beethoven für das Orchester und Chopin für das Klavier komponiert haben. Es trifft das vielleicht nicht völlig zu, jedenfalls aber bleibt Chopin auch innerhalb der Grenzen dieses Instruments ein unvergleichlicher Dichter.

Bei dem Bemühen, diese Musik zu definieren, kommt mir ein Ausspruch Chopins ins Gedächtnis, den kürzlich erst Ravel wieder zitierte: »*Es gibt keine große Musik, in der nicht ein Hintergedanke enthalten wäre.*« Damit will Chopin sagen, daß es *keine große Musik gebe, die nicht auch dem Unbewußten Raum ließe* und nicht jeden von uns Gelegenheit böte, hinter Virtuosität, Tonmalerei, Interpretation die Möglichkeit zu innerer Sammlung und Betrachtung, zum Traum zu finden. André Gide legt uns klar, daß Chopin uns mit seinen Kompositionen zu Spaziergängen und Entdeckungen einlade. Was Chopins Größe zuweilen beeinträchtigte, sei nur der *Mißbrauch*, den man mit seiner Musik *bei Prüfungskonzerten* treibe, wo der Klavierspieler, um seine virtuose Beherrschung des Werkes zu zeigen, die Nuancen ein wenig vernachlässige und das Tempo allzusehr beschleunige. *Selbst das kürzeste Werk Chopins ist eine Entdeckungsfahrt.* Eine Entdeckungsreise quer durch die Natur. Eine Schilderung, die alles enthält, die Reflexe des Wassers, die Nuancen des Lichtes, des Spiel der Winde. In der geistigen Sphäre ist es nicht nur der Schmerz, den er aufklingen läßt. In seinen Werken ist zwar nicht das Glück daheim, sie sind aber zuweilen von einer Heiterkeit in der Art Mozarts überhaupt, die uns auf das höhere Niveau des Gedanklichen und der Betrachtung hebt.

(Neue Freie Presse, 3. 7. 1932)

FRITZ HEITMANN:

Orgelkunst in Vergangenheit und Gegenwart

Als eine wirklich ruhmvolle darf die Geschichte der Orgel füglich bezeichnet werden. Von den Wasserorgeln der Griechen und Römer, der Aachener Orgel Karls des Großen, deren Tasten mit den Fäusten niedergeschlagen werden mußten, bis zur Breslauer und Passauer Riesenorgel ist eine reiche Fülle bester Namen der Musikgeschichte mit Orgelbau und Orgelspiel verknüpft. — Nachdem der Byzantinerkaiser Konstantin Kopronymus (um 757) dem Frankenkönig Pippin eine Orgel gesandt hatte, nahmen sich in Deutschland vornehmlich Mönche des Orgelbaues an. Als berühmteste deutsche Orgelbauer kennen wir Esaias Compenius, Arp Schnitger, Zacharias Hildebrand und in Thüringen vor allem *Gottfried Silbermann*, einen Zeitgenossen Johann Sebastian Bachs. Man trifft heute noch vielfach und gerade in kleinen Ortschaften gute alte Orgelwerke. Ich selbst bin an einem Schnitger-Werk in der kleinen Kirche Ochsenwärders bei Hamburg groß geworden.

Daß es neben den berühmten Orgelbauern auch berühmte Orgelspieler gab, ist für die vergangenen Jahrhunderte, in denen fast jeder Komponist zugleich Organist war, eine Selbstverständlichkeit. Seit Conrad Paumann und den Frühmeistern, Hofhaimer, Buchner, Kotter, werden die Höhepunkte der Entwicklung durch Froberger, Pachelbel im Süden, Buxtehude, Bruns, Scheidt im Norden Deutschlands bezeichnet. Johann Sebastian Bach wurde dann zum ragenden Gipfel der Orgelmusik überhaupt. Aber auch sein großer Zeitgenosse Händel hat sich mit prächtigen Konzerten auf der Orgel betätigt.

Weiter führt die Entwicklung über Liszt, Mendelssohn, Schumann, Brahms zu Max Reger. Während Mozart und Beethoven gar nicht, Liszt und die anderen eben genannten nur gelegentlich für die Orgel komponiert haben, hat Reger wieder hochbedeutende, unerhört wirksame Werke für sie geschaffen. Mit starkem Wollen und gutem Gelingen haben sich in der Gegenwart Kaminski, Raffael, Johann Nepomuk David in der Orgelkomposition betätigt.

Man darf sogar sagen, daß sich heute die führenden Komponisten wieder der Orgel zu-

wenden. Wieviel wertvolle alte Kompositionen sind in unseren Tagen für die Orgel neu entdeckt worden! Es handelt sich da nicht nur um älteste Orgelmusik; auch die Bachsche Orgelmusik wird erst heute wieder in ihrem ganzen Umfang lebendig. Eines der größten Orgelwerke aller Zeiten habe ich erst vor einigen Jahren zum erstenmal geschlossen in Berlin zum Vortrag bringen dürfen: den »Dritten Teil der Klavierübungen« von Johann Sebastian Bach. Als Ganzes stellt das monumentale Werk eine protestantische Orgelmesse dar. Auf der nordisch-deutschen Orgelwoche in Lübeck habe ich in der Marienkirche, der früheren Wirkungsstätte Buxtehudes, das Werk wiederholt.

(Rhein.-Westf. Ztg., 2. 8. 1932)

KARL HOLL:
Zum 60. Geburtstag von Bernhard Sekles

. . . Der Komponist Sekles ist in erster Linie Lyriker und Epiker, auch dann, wenn er sich auf die Opernbühne wagt. Die seelische Haltung, aus der seine Musik entsteht, und die sich in ihr widerspiegelt, ist das Nebeneinander, Ineinander und manchmal auch Gegeneinander von zarter Empfindsamkeit und raffinierter Sinnlichkeit, von Träumerei und Ironie, welch letztere bisweilen spukhaft groteske Form annimmt. In diesem Zusammenhang ist an das Ballett »Der Zwerg und die Infantin« zu erinnern, das als Konzertsuite fortbesteht, ferner an eine Orchestersuite nach E. T. A. Hoffmann, an das reizvolle frühe Divertimento für Streichquartett, an die Opern »Hochzeit des Faun« und »Die zehn Küsse«; auch wäre so mancher Mittel- und Scherzosatz der rein instrumentalen Werke anzuführen. Doch es kommt uns ja nur auf die großen Linien an. Wir wollen zeigen, daß der jetzt Sechzigjährige »auch einer« ist und daß die Öffentlichkeit Grund hat, ihm zu danken. Noch größeren Dank aber werden ihm seine Schüler wissen, von denen wohl keiner bei ihm in die Lehre gegangen ist, ohne von ihm ein gutes Rüstzeug und nachhaltige Anregungen empfangen zu haben. Die gänzlich undoktrinäre, auch in diesem Sinne absolut künstlerische Art des Lehrers Sekles, seine zielbewußte, aufgeschlossene Haltung und sein funkelnder Witz haben ihm von jeher das Zutrauen und die Anhänglichkeit der Jugend gesichert. Was aber sein Können betrifft, so genügt ein Blick auf die Werke seiner Mannesjahre, um es als Basis auch seiner pädagogischen Leistung zu legitimieren. Bei Bernhard Sekles hat eine ganze Anzahl hervorragender junger Musiker und bedeutender Talente ihre grundlegende kompositionelle Ausbildung erhalten; so Rudi Stephan und Paul Hindemith. Beim Lehrer Sekles haben Generationen junger Musiktalente aller möglichen »Fächer« instrumentieren und musikalische Werkformen ergründen gelernt. Von Sekles, dem Komponisten und Lehrer, fühlten und fühlen sich weiteste Kreise des deutschen Musiklebens immer wieder geistvoll angeregt. Fast ist es schade, daß dieser ungemein bewegliche Kopf in seinem ganzen Wirken einer einzigen Stadt verbunden ist; er hätte bei äußerlich stärker bewegtem Dasein, in wechselndem und mehr spezifisch kunstfreundlichem Milieu vielleicht einen noch glücklicheren Weg genommen. Doch das Schicksal hat es nun einmal anders gewollt, und wir Frankfurter haben von seiner Seßhaftigkeit gewiß nur Gewinn gehabt.

(Frankfurter Ztg., 21. 6. 1932)

HANSMARIA DOMBROWSKY:
Hans Pfitzner als Schriftsteller

Warum ist uns Jungen Kant und Schopenhauer so fremd, warum uns Goethe so nahe? Weil Kant und Schopenhauer das Gewordene vertreten und Goethe das Lebendige, Werdende. »Die Gottheit«, sagt Goethe, »ist wirksam im Lebendigen, aber nicht im Toten, sie ist im Werdenden und sich Verwandelnden, aber nicht im Gewordenen und Erstarrten; deshalb hat auch die Vernunft in ihrer Tendenz zum Göttlichen es nur mit dem Werdenden, Lebendigen zu tun, der Verstand mit dem Gewordenen, Erstarrten, daß es uns nutze.« Also stehen die Werdenden zur Kunst im Ich-Du-Verhältnis, die Gewordenen in dem von Subjekt zu Objekt. — Das aber ist die letzte Phase in den Schriften Pfitzners. Er hat für das Lebendige, Werdende gelebt. Es ist die Tragik aller Menschen, die ihre Welt zusammenstürzen sehen und nun zur neuen, die aus dem Chaos entsteht, kein rechtes Verhältnis mehr finden können. Sie wollen um alles wenigstens ihre Welt erretten. Wir Jungen aber haben zu ihr die lebendigsten Beziehungen. Wir sind die Brücke. Deshalb ist uns Pfitzner der Meister.

(Gen.-Anzeiger, Stettin, 13. 7. 1932)

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Helmut Bornefeld ist Komponist der Schuloper »*Der weiße Storch*», die im Rahmen der Musikpädagogischen Studienwoche in Stuttgart ihre Uraufführung erlebte.

Max Brand schrieb eine Pantomime, betitelt »Tragödietta«.

Frederik Delius hat eine neue Oper beendet, betitelt »*Koanga*«, genauer die durchgreifende Neubearbeitung eines Frühwerkes, das vor 30 Jahren in Elberfeld uraufgeführt wurde. In ihrer jetzigen Gestalt soll diese Oper in London erstmalig gegeben werden.

Graf Franz Esterhazy ist mit der Komposition einer Oper beschäftigt, deren Held *Joseph Haydn* ist. Lothar Ring ist Verfasser des Librettos.

Luis Grünbaum vertonte O'Neills Negerdrama »*Kaiser Jones*«; die Uraufführung wird an der Metropolitan Opera in New York stattfinden.

Josef Königsberger beendete ein »musikalisches Spiel«; Text nach Dumas' Roman von O. Felix und F. Holders; Titel: »*Kean*«.

Fritz Kreisler komponiert eine Operette, die den Titel »Lissy« tragen wird.

Jaroslav Kricka ist mit der Vollendung einer Weihnachs-Kinderoper, zu der Jos. Capek den Text schrieb, beschäftigt. Sie heißt »*Der dicke Großvater, die Räuber und die Detektive*«.

Arthur Kusterers neue Oper »Was Ihr wollt« (Text nach Shakespeare) wurde von der Dresdener Staatsoper zur Uraufführung angenommen.

Kurt Striegler hat eine neue Oper »Die Schmiede« beendet. Die einer flämischen Legende entnommene volkstümliche Handlung ist von Wald. Staegemann zum Drama geformt worden.

Jaromir Weinberger hat eine neue Oper vollendet, die den Titel »*Die Leute von Poker-Flat*« führt. Die Uraufführung findet am Landestheater in Brünn statt. Verfasser des Buches ist Milos Kares.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Für die ersten drei Monate der neuen Spielzeit hat die Staatsoper vorgesehen je eine Neuinszenierung des »Rosenkavalier« (Klemperer) und der »Meistersinger« (Furtwängler), sowie die Erstaufführung des »Idomeneo« in der Straußschen Neufassung (Blech).

BUDAPEST: Das ungarische Opernhaus wird eine *Richard-Strauß-Woche* veranstalten, in deren Rahmen die »Ägyptische Helena« zur ungarischen Erstaufführung gebracht werden soll.

DRESDEN: Eugen d'Alberts nachgelassene Oper »Mr. Wu« wird ihre Uraufführung an der Staatsoper erleben.

HANNOVER: Die neue Spielzeit wird mit einer Neueinstudierung des »Rienzi« eröffnet werden.

KLAUSENBURG: Die Staatsoper hat den »Fidelio« erstmalig in rumänischer Sprache herausgebracht. Die Wiedergabe hatte größten Erfolg. Nicht minder beifällig wurde »Figaros Hochzeit« begrüßt. Die musikalische Leitung lag in den Händen *Hermann Klees*, der, seit Gründung der Oper (1919) ebenso unermüdlich wie erfolgreich tätig, auch als Komponist einer rumänischen Oper hervorgetreten ist.

KOPENHAGEN: Die Kgl. Oper bereitet die Erstaufführungen von Weinbergers »Schwanda« und Reznıceks »Spiel oder Ernst?« vor.

MÜNCHEN: Im Programm der Staatsoper stehen Graeners »Friedemann Bach«, Tschaikowskijs »Pique Dame«, die Hugenotten, Mignon und Rienzi.

OSLO: »Tristan und Isolde« wurde, zum Teil mit Bayreuther Kräften, siebenmal vor ausverkauften Häusern gegeben. Das 46 Musiker starke Orchester leitete Grünner Hegge. Die Aufnahme war begeistert.

SAARBRÜCKEN: In einer Festaufführung wurde Mozarts »Titus« zum Abschluß der vorigen Spielzeit geboten. Dirigent: Felix Lederer, Regie: Hanns Niedecken-Gebhardt.

WIEN: *Umberto Giordano* wird an der *Wiener Staatsoper* seine Opern »*Fedora*« und »*André Chénier*« im Oktober persönlich leiten.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Fr. Adams, eines elsässischen Komponisten Erstlingswerk, eine dreisätzige Sinfonie in D, wurde unter G. E. Münch uraufgeführt.

Von *Hans Brehme* kam eine »Kleine Kantate für Kinderchor und Instrumente« bei der Musikpädagogischen Studienwoche in Stuttgart zur Uraufführung. Eine andere Kantate »Der glückliche Bauer« von *Hermann Reutter* wurde bei der gleichen Veranstaltung uraufgeführt.

Ein neues Chorwerk des Münchener Komponisten *Hubert Brem* wurde von Heinrich Martens, Dirigent des Männergesangvereins »Typographia Berlin«, zur Uraufführung angenommen.

Adolf Busch hat ein neues Werk: »*Capriccio*« für kleines Orchester vollendet, dessen Uraufführung auf dem Internationalen Kammermusikfest in Venedig unter Leitung von Fritz Busch stattfindet.

Paul Dessaus Kinderkantate »Lügen haben kurze Beine«, sowie »Das steinerne Lied« für Bariton, Kinderchor und Orchester op. 12, von *Ernst Schulze*, erlebten durch den Dessauer Kinderchor (Dir. Erich Rex) ihre Uraufführung.

Für *Paul Graeners* neues Orchesterwerk »*Sinfonia breve*« sind bis jetzt Aufführungen in Dresden und Leipzig festgesetzt. Die Dresdner Aufführung wird von Fritz Busch, die Leipziger von Bruno Walter geleitet werden.

Eine neue *Motette für Doppelchor* von *Karl Hasse* »*Das deutsche Sanktus*«, nach Luthers Text kam in *Dresden* in der Vesper der Kreuzkirche zur Uraufführung.

Jacques Iberts »Suite symphonique«, im Berliner Sender unter Melichar uraufgeführt, wird demnächst in Venedig und Paris zum Erklingen gebracht werden.

Wilhelm Kempffs Violinkonzert op. 38 wird von Georg Kulenkampff in den Sinfoniekonzerten des hessischen Landestheaters (Darmstadt) uraufgeführt.

Anton Nowakowski, Essen, brachte gelegentlich einer kirchenmusikalischen Tagung in Duisburg Orgelwerke von *Johannes Klein*, *Gottfried Rüdinger* und *Hermann Schroeder* zur Uraufführung.

Ernst Lothar von Knorrs »Bläserkammermusik Nr. 2 für Saxophon, Trompete und Fagott« wurde in einem Konzert der Berliner Musikantengilde erstmalig zur Aufführung gebracht.

Mit *Hermann Kundigrabers* »Königskinder-Variationen« erspielte sich der Pianist *A. Leopolder* auf der Bayrischen Tonkünstlerwoche einen ehrlichen Erfolg.

Walter Kupffers neuer Liederzyklus wurde durch den Mitteldeutschen Rundfunk erstmalig gesendet.

Walter Niemanns neue Suite für Streichorchester »Vier alte Tanzstücke« gelangte in Frankfurt a. M., Breslau, Leipzig, Hamburg, Halle, Königsberg, Göteborg, Amsterdam, Rom, Lissabon, Stockholm, London, New York und Oslo zur Aufführung.

Das neue Werk von *Franz Philipp* »Gottes Lob aus Kindermund. Der geheiligte Tag«, eine Folge von Kindergebeten und Chorälen für Mutter und Kind op. 25 wurde durch den Knabenchor St. Stephan unter Leitung E. Jörgs und den Komponisten an der Orgel in Konstanz zur Uraufführung gebracht.

Weinberger hat ein kurzes Werk für Solosopran, Chor und Orchester geschrieben, das er »*Bosnische Rhapsodie*« betitelt. Das Werk wird vom Minneapolis Symphony Orchestra unter Eugene Ormandy zum ersten Male aufgeführt werden.

Egon Wellesz hat anläßlich seiner Ernennung zum Ehrendoktor der Musik an der Universität Oxford dieser sein jüngstes Werk gewidmet, eine Kantate für Sopransolo, Chor und Orchester über geistliche Texte. Das Werk wird durch Hermann Abendroth in Köln zur Uraufführung gebracht werden.

KONZERTE

AMSTERDAM: Auf dem internationalen Gesangswettstreit ersang sich der *Dortmunder Männergesangverein* unter Pauligs Leitung den ersten Preis. Interesse erregte der moderne, an Schwierigkeiten reiche Chor von Sem Dresden »Memoris Judaeorum«.

BERLIN: *Otto Klemperer* wird in der nächsten Spielzeit sämtliche Konzerte der Staatsoper dirigieren. Das Programm umfaßt in der Hauptsache klassische Werke.

Der *Berliner Ärzte-Chor* (Dir. *Kurt Singer*) bereitet für die kommende Saison (und gleichzeitig für sein zwanzigjähriges Stiftungsfest) das »*Deutsche Requiem*« von Brahms und die »*Missa solemnis*« von Beethoven vor.

BÜCKEBURG: Zur Feier des 200. Geburtstages von *Johann Christoph Friedrich Bach*, des vierten der musikalischen Söhne J. S. Bachs, veranstaltete das Fürstliche *Institut für musikalische Forschung* eine Gedenkfeier, bei der kammermusikalische Werke und Lieder Friedrich Bachs zu Gehör gebracht wurden. Die Festansprache hielt *Georg Schünemann*, der Entdecker des noch viel zu wenig beachteten liebenswürdigen Meisters.

BUDAPEST: *Franz Philipps* Klavierquartett op. 13 hatte hier ungeteilten Erfolg. Im Herbst wird auch die Friedensmesse von

Franz Philipp in Budapest zur Aufführung gelangen.

CHICAGO: *Rudolf Ganz* brachte *Hindemiths* »Junge Magd« und *Tochs* »Chinesische Flöte« zum ersten Male in englischer Sprache zur erfolgreichen Aufführung.

DARMSTADT: Im Rahmen der Konzerte der Städt. Akademie für Tonkunst fanden ihre örtliche Erstaufführung: Telemann, Tafelmusik; Boccherini, Violinkonzert D-dur; Haydn, Sinfonie A-dur; Julius Klaas, Tanzsuite für Kammerorchester op. 10; Paul Graener, »Die Flöte von Sanssouci«. Im ganzen fanden zehn Akademiekonzerte statt, bei denen erlesene Solisten mitwirkten.

SCHLOSS ELMAU: In diesem Juni wurden in vier Morgen- und sieben Abendkonzerten musiziert. Klassische Werke von Bach bis Reger bildeten das Programm. Neben dem Wendling-Quartett trat Wilhelm Kempff als Solist auf.

GÖRLITZ: Musik alter Görlitzer Kantoren wurde in einer Abendfeier des Görlitzer Bach-Chores unter Eberhard Wenzel zur Aufführung gebracht. Die Werke, die der Forscherfleiß des einheimischen Max Gondolatsch ans Tageslicht gefördert hatte, bezeugten die hohe handwerkliche und musikalische Befähigung der alten Kantorengeneration.

KÖLN: Im Gürzenich wurde *Josef Haas'* »Heilige Elisabeth« unter Abendroth aufgeführt. Zum erstenmal erklangen hier auch die beiden Orchesterstücke aus *Pfitzners* »Das Herz«.

KASSEL: In den Schlössern zu Kassel und Wilhelmshöhe wurde auch in diesem Sommer Kammermusik geboten.

KREUZNACH: *Rudolf Schneider* bleibt weiterhin bemüht, seine Konzerte über das Niveau der üblichen Kurkonzerte hinauszuheben. Die letzten Programme legen von diesem ernsten Streben ein schönes Zeugnis ab.

LONDON: Dreißig *deutsche Studentensänger* der Bonner Universität unter Führung von Professor *Hübener* werden auf Einladung der nationalen Studentenvereinigung in London Konzerte deutscher Volkslieder an verschiedenen Londoner Hochschulen wie auch in Winchester und Oxford geben.

MAILAND: *Wilhelm Mengelberg* dirigierte kürzlich zwei Sinfoniekonzerte des Scala-Orchesters; Beethoven, Brahms und die »Gotische Chaconne« von Dopper standen u. a. auf dem Programm. Der Beifall war lebhaft.

MONTEVIDEO: Unter Leitung von *Lamberto Baldi* hat das 106 Musiker starke Sinfonieorchester eine beträchtliche Reihe von Konzerten mit erlesenen Werken bestritten, deren überwiegende Zahl auf deutsche Tonsetzer entfiel.

NEW YORK: *Hugo Herrmanns* Chorwerk »Straßensingen« ist auch hier (in englischer Übersetzung) erfolgreich gewesen.

PARIS: Ein *Brahms*-Fest, dessen Leitung Felix Weingartner übernimmt, ist für die Winterspielzeit geplant.

REGENSBURG: Auch hier, und zwar im Park der Kgl. Villa am Ostentor, wurden nächtliche Serenaden geboten, an denen Kammermusik und Gesänge zu hören waren. In der Hauptsache waren Münchener Künstler mit der Wiedergabe betraut.

SAARBRÜCKEN: *Felix Lederer* unternahm den kühnen Versuch, *Paganinis* »*Perpetuum mobile*« von allen sechzehn Geigern des Orchesters unisono spielen zu lassen. Der Eindruck war überraschend: die Aufführung mußte mehrfach wiederholt werden. — Der *Lehrer-Gesangverein* (Otto Schrimpf) brachte *Graeners* »Deutsche Kantate«, *Gatters* »Hohelied« und *Volbachs* »Mette von Marienburg« zu erfolgreicher Aufführung.

TOKIO: Unter *Klaus Pringsheims* Leitung wurde *Händels* »Gloria Patri« von der kaiserlichen Musikakademie aufgeführt und zum ersten Male in Partitur herausgegeben.

WIEN: Das *große internationale Wettsingen* ist zu Ende gegangen. Dabei wurden folgende Preise verteilt: 4000 Schilling, der erste Preis, wurden auf fünf Stipendien zu je 800 Schilling aufgeteilt. Der Wien-Preis von 1000 Schilling wurde als dritter Preis angesetzt. Der zweite Preis von 3000 Schilling wurde zu gleichen Teilen auf den dramatischen Sopran *Cloe Elmo* (Italien) und den Bassisten *Edward Bender* (Polen) zur Verteilung gebracht. Die drei dritten Preise zu je 1000 Schilling erhielten der Bariton *R. Shilton* (Bukarest), der Sopran *E. Travin* (Lettland) und der Bariton *Jersey Czaplicki* (Polen). Der deutsche Tenor *Kurt Baum* erhielt die große Medaille. *Wilmar Robert Schmidt*, Professor of Musik in Mary Baldwin College, Staunton Virginia U. St. of Amerika, spielte kürzlich im Konzert des »Deutsch-österr. Autorenverbandes« auf der *Janko-Klaviatur* eigene Kompositionen und erntete sowohl als Komponist wie auch als Virtuose starken Beifall.

*

Die Städte Duisburg, Mülheim, Essen und Bochum haben ein *Ruhr-Orchester* gegründet. Die Leitung übernehmen *Fiedler* und *Reichwein*.
Auch in Plauen ist unter Führung *W. Padonis* ein Orchester gegründet worden, das sich jetzt auf einer Konzertreise befindet.

TAGESCHRONIK

In Moskau ist eine *unveröffentlichte Sinfonie von Claude Debussy*, die der Meister gelegentlich eines Moskauer Besuches 1881 schrieb, entdeckt worden. Das Manuskript war seinerzeit abhanden gekommen. Das Werk wird demnächst in Moskau in Druck gehen.
In *Bad Gastein* wurde eine *Mozart-Gedenktafel*, ein Bronzereliefbildnis von *Gurschner*, enthüllt.
Das *Robert Schumann-Museum* in *Zwickau* in Sa. bittet um freundliche Zusendung von Programmen zu Aufführungen Schumannscher Werke, Besprechungen von Aufführungen und Schumannliteratur, Aufsätzen u. a. Anschrift: Schumann-Museum, Zwickau i. Sa. Drucksache genügt, doch bitte, den Namen des Absenders beizufügen.
Kongresse: In *Amsterdam* tagte die Internationale Versammlung »Klang und Bild«, in *Berlin* der Reichsverband der Gemischten Chöre Deutschlands, in *Oppeln* der Verband Oberschlesischer Evangelischer Kirchenchöre, in *Straßburg i. E.* wurde ein Orgelkongreß abgehalten, in *Stuttgart* traf sich die Arbeitsgemeinschaft für Neue Chormusik. Am Ersten Kongreß für Orientalische Musik in *Kairo* haben außer den auf S. 798 erwähnten Persönlichkeiten die Herren *Hornbostel*, *Lachmann* und *Heinitz* teilgenommen.
Neue musikalische Einheitsorganisation. Die führenden Berufsorganisationen haben sich zu dem *Einheitsverband Bund deutscher Konzert- und Vortragskünstler e. V.* zusammengeschlossen. Der Vorstand besteht aus dem Ehrenpräsidenten *Karl Klingler*, dem Vorsitzenden *Gustav Havemann* und den Herren *Heinrich Hermanns*, *Julius Dahlke*, *Hans Joachim Moser*, *Georg Schünemann*. Der Vorstandsbeirat setzt sich aus einer Anzahl maßgebender künstlerischer Persönlichkeiten Berlins und dem Reich zusammen.
Preiskrönung deutscher Tanzgruppen in Paris. Die beiden ersten Preise des von dem Pariser Archiv für Tanzkunst veranstalteten Internationalen Tanzwettbewerbes sind deutschen Tanzgruppen zuerkannt worden. Und zwar erhielt die *Folkwang-Bühne* aus Essen für die unter Leitung von *Kurt Joos* stehende Pantomime »*Der grüne Tisch*« unter zwanzig Tanzgruppen aus den verschiedensten europäischen Ländern den ersten Preis in Höhe von 25 000 Franken und eine goldene Medaille. Der zweite Preis in Höhe von 10 000 Franken mit einer silbernen Medaille fiel an die deutsche Tanzschule *Hellerau-Laxenburg*.
Beethovenpreis 1933. Der Beethovenpreis des Provinzialverbandes Rheinland des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer für rheinische Komponisten gelangt im Frühjahr 1933 mit 600 Mark zur Verteilung. Zum Wettbewerb sind zugelassen alle Komponisten, die in der Rheinprovinz geboren sind, oder am 1. Oktober 1932 zwei Jahre lang ihren ständigen Wohnsitz in der Rheinprovinz haben. Als Werke kommen in Frage: Kammermusik, Klaviermusik und Liederwerke. Die Werke müssen in gut leserlicher Niederschrift ohne Namensnennung bis spätestens 1. November 1932 dem Büro des Provinzialverbandes Rheinland des RDTM., W.-Barmen, Neuer Weg 53, eingereicht werden. Den Partituren der Kammermusikwerke ist möglichst das Stimmenmaterial beizufügen. Die Werke sind mit einem Kennwort zu versehen. Beizufügen ist ein Umschlag mit gleichem Kennwort, enthaltend nähere Angaben über Leben, Studiengang und bisheriges Schaffen des Einsenders.
Preisausschreiben ohne Preisverteilung. In dem Preisausschreiben des Musikverlags *Ed. Bote & G. Bock*, Berlin, für eine neue »*Deutsche Volksoper*« hat das Preisrichterkollegium einstimmig festgestellt, daß keine der in großer Zahl eingereichten Opern den Anforderungen des Preisausschreibens entsprochen hat, so daß der *ausgeschriebene Preis keinem Werke zuerkannt* werden konnte.
Die *Württembergische Hochschule für Musik* in *Stuttgart* beging die Feier ihres 75 jährigen Bestehens. Eine Festschrift gibt Einblick in den Aufbau, das Wachstum und die Erfolge des hochangesehenen Instituts.
Das Jubiläum ihres 60 jährigen Bestehens konnte die *Weimarer Musikhochschule* feiern.
In *Pax Psadene* (Kalifornien) wurde mit einem Kostenaufwand von anderthalb Millionen Dollar ein neues Konzerthaus, das über 5000 Hörer faßt, erbaut und durch ein achttägiges Musikfest eingeweiht.
Dr. *Gustav Bock*, Mitinhaber des Verlages Ed. Bote & G. Bock in Berlin, konnte seinen

50. Geburtstag und zugleich seine 25jährige Tätigkeit in seiner Firma feiern.

Karl Elmendorff wurde zum ersten Kapellmeister des Nassauischen Landestheaters (bisher Staatsoper) in Wiesbaden ernannt.

J. B. Foerster, der Prager Komponist, ist von der Königlichen Musikakademie in Stockholm zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Fritz Fuhrmeister, Komponist und Pianist, (Schüler von Liszt) beging seinen 70. Geburtstag.

Hans Gelhorn wurde von der Preuß. Akademie der Künste bei der Reifeprüfung mit der Medaille ausgezeichnet.

Georg Göhler legte seine Dirigententätigkeit am Altenburger Landestheater nieder.

van Goudoever, bisher Kapellmeister des Landestheaters in Koburg, übernimmt die Leitung des Städt. Orchesters in Utrecht.

Richard Hagel, früher u. a. mehrere Jahre Dirigent der Berliner Philharmoniker, feierte seinen 70. Geburtstag.

Hans Hartung wurde an Stelle Franz Mayerhoffs Organist an der Jacobi-Kirche zu Chemnitz.

Hanns Hasting gab in Dresden einen Klavierabend mit nur eigenen Tanzkompositionen.

Robert Hernried wurde als Mitglied in den Staatl. Prüfungsausschuß für das künstlerische Lehramt berufen.

Der Oberspielleiter der Kölner Oper *Erich Hetzel* ist zum Oberspielleiter der *Wiener Volksoper* berufen worden.

Der Wiener Komponist *Hanns Jelinek* wurde von der John-Hubbard-Stiftung der New Yorker Association of Music School Settlement mit einem Preis von 500 Dollar für ein Werk für Schulorchester ausgezeichnet.

Otto Klemperer ist von der Leitung der Gewandhauskonzerte in Leipzig für drei Konzerte verpflichtet worden, die er in der kommenden Saison während der Amerikareise Bruno Walters dirigieren wird.

Max Kowalski, der fruchtbare Liederkomponist, beendete am 10. August sein 50. Lebensjahr.

Gerhard Krause, der der deutschen Musik im Auslande nachdrücklichst Geltung verschafft, wird nunmehr auch in Amsterdam, Agram, Belgrad an Volksuniversität und Musikakademie lesen. Im jugoslawischen Hauptsender wird er in *deutscher* Sprache erstmalig sprechen.

Werner Ladwig wurde als Kapellmeister an die Städt. Oper Berlin berufen. Daneben wird er auch die Leitung der Dresdner Philharmonischen Gesellschaft mit übernehmen.

Ewald Lengstorf, der bisherige erste Kapellmeister an der städtischen Oper in Essen, wurde zum Operndirektor ernannt.

Ludwig Neubeck, Intendant des Mitteldeutschen Rundfunks, feierte am 7. Juli seinen 50. Geburtstag.

Felix Oberhofer wird einen Kapellmeisterplatz an der Oper in Kassel übernehmen.

Dem Komponisten *Franz Philipp*, Direktor der Bad. Hochschule für Musik, wurde vom Bad. Staatsministerium die Amtsbezeichnung »Professor« verliehen.

Eugen Schmitz, erster Musikkritiker der »Dresdner Nachrichten«, Professor der Musikgeschichte an der Technischen Hochschule in Dresden und Mitarbeiter der »Musik«, beging seinen 50. Geburtstag.

Helmut Schnackenburg wurde zum Dirigenten der Wuppertaler Konzertgesellschaft gewählt.

Georg Schneevoigt übernimmt den Posten eines Generalmusikdirektors von Helsingfors.

Dr. phil. *Helmut Schultz*, dem Assistenten am Leipziger Musikwissenschaftlichen Institut, ist von der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig auf Grund der Habilitationsschrift »Das Madrigal als Formideal« die *venia legendi für Musikwissenschaft* erteilt worden.

Dem Direktor der Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg, *Franz Schreker*, ist auf seinen Wunsch eine Meisterschule für musikalische Komposition bei der Akademie der Künste übertragen worden. An seiner Stelle ist der bisherige stellvertretende Direktor Prof. Dr. *Georg Schünemann* zum *Direktor* der Hochschule ernannt worden.

Fritz Stein, Kiel, ist zum auswärtigen Mitglied der Königl. Schwedischen Akademie der Musik ernannt worden.

Johannes Strauß hat mit außerordentlichem Erfolg in der Schweiz, Italien, Holland und in den Balkanländern seine pianistische Kunst gezeigt und in der Presse überall hohe Anerkennung errungen.

Carl Thiels 70. Geburtstag (9. Juli) gab Anlaß zu einer schönen Ehrung seitens der Berliner Hochschule für Musik, an der der Jubilar viele Jahre als Leiter des nach ihm benannten Chors verdienstvoll gewirkt hat. Es wurden a cappella-Werke vorgetragen, teils Kompositionen Thiels, teils Bearbeitungen alter Meister von ihm. Gleichzeitig fand seine Büste, von Arthur Hoffmann geschaffen, in der Akademie für Kirchen- und Schulmusik Aufstellung. Jetzt wirkt Thiel in Regensburg an der Domschule.

Auf Einladung der Pro Musica-Gesellschaft hat *Ernst Toch* als Interpret seiner Klaviermusik und seiner Werke mit Klavier eine amerikanische Tournee durch zahlreiche Städte der *Vereinigten Staaten* unter stärkstem Beifall absolviert.

Arturo Toscanini wird 1933 neben dem »Parsifal« die »Meistersinger« in Bayreuth dirigieren.

Maestro *Trentinaglia*, der Nachfolger Toscaninis, hat seinen Rücktritt von der Leitung der Mailänder Scala erklärt.

Franz von Vecsey gibt seine Konzertlaufbahn auf, um sich dem Studium der buddhistischen Lehre zu widmen.

Hans Weisbach hat sich mit der Stadt Düsseldorf auf Grund einer Vereinbarung verglichen, die ihm die Fortsetzung seiner Düsseldorfer Dirigententätigkeit zusichert und volle Freiheit für den Ausbau seiner auswärtigen Gastspiele gewährt.

Ernst Wendel ist zum auswärtigen Mitglied der Königlichen Schwedischen Akademie der Musik erwählt worden.

Kurt von Wolfurt wurde von der *Preußischen Akademie der Künste* mit der Wahrnehmung der Aufgaben des *Zweiten Ständigen Sekretärs* betraut. Diese Stelle wurde im Vorjahre durch das Ableben von Waldemar v. Baußnern frei.

Philipp Wüst, der musikalische Oberleiter des Stadttheaters Bremerhaven, wurde zum Landesmusikdirektor in Oldenburg ernannt.

TODESNACHRICHTEN

Elisabeth Exter-Sender, Schülerin der Pauline Viardot, früher beliebte Konzertsängerin, † 80jährig in Füssen.

Natalia Janotha, ehemalige preußische Hofpianistin, von Geburt Polin, durch Clara Schumann und Ernst Rudorff herangebildet, † im 77. Lebensjahr.

Clara Müller-Zeidler, einst Soubrette am Dresdner Hoftheater, † hochbetagt in Dresden.

Theo Nestler, fruchtbarer Männerchor-Komponist, † 64jährig in Chemnitz.

Fr. Wilh. Niemeyer, gleichfalls geschätzt als Komponist von Männerchören, † 63 Jahre alt in Wien.

Sigmund Pkagfield, isländischer Opernsänger, beging in einem Stralsunder Hotel Selbstmord.

Franz Ries, ein Sohn Berlins, Schüler von Fr. Kiel, als Violinist Schüler von Hubert Ries und Massart, Komponist und später Mitbesitzer des angesehenen Musikverlags Ries & Erler, † 86jährig in Naumburg a. d. S.

Kapellmeister *Schönmüller*, München, fand den Tod im Ammersee. Es wird Selbstentleibung angenommen.

Anton Stehle, Musikkritiker der Kölnischen Volkszeitung, früher in gleicher Eigenschaft in München und Düsseldorf tätig, begeisterter Wagnerianer und Brucknerianer, erlag 62jährig einem Schlaganfall.

Max Thiede, Komponist von Orchester- und Kammermusikwerken, † im Alter von 59 Jahren in Karlsruhe.

Max Wiedemann, der Chormeister der Berliner Liedertafel und Bundeschormeister des Berliner Sängerbundes, erlag in Leest bei Potsdam einem Herzschlag. Er stand im 56. Lebensjahr.

Der Leipziger Musikverlag *Ernst Eulenburg* gibt jetzt eine Zusammenstellung derjenigen Werke seiner »*Kleinen Partitur-Ausgabe*« heraus, zu denen »partiturgetreue« Schallplatten erschienen sind. Die Liste dieser Aufnahme zählt heute bereits 220 Titel auf, die in der Hauptsache klassische Schöpfungen umfaßt; meist Orchesterwerke, aber auch Kammermusik trifft man an. Eulenburgs Kleine Partitur-Ausgabe stellt sich in gewisse Parallele zu Reclams Universalbibliothek. Der sorgfältigen Redaktion der Texte ist oft Anerkennung zuteil geworden; ihr reicher Anmerkungsapparat macht sie für Lehr- und Schulzwecke sehr geeignet.

An die Mitglieder des Dalcroze-Bundes:

Die »Mitteilungen des Deutschen Rhythmikbundes« fallen der Ferien wegen diesmal aus. Die nächsten Mitteilungen werden im Septemberheft zu finden sein.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

ANTON BRUCKNER

BETRACHTUNGEN UND ERINNERUNGEN

VON

FRANZ SCHALK*)

»Die Musik ist überhaupt die Melodie,
zu der die Welt der Text ist.«
(Schopenhauer)

Über ihn sind die Akten nun zu schließen. Fünfundzwanzig Jahre ist er tot. Er feiert sein erstes posthumes Jubiläum. Hinfürder hat er als eine konstante Größe zu gelten.

Als er mit seinen sinfonischen Kolossen in die Welt trat, konnte er nur auf Widerspruch und Verhöhnung stoßen. Kaum je hat ein Künstler sich in solchem Gegensatz zu seiner Zeit befunden. Auf der einen Seite stand der übergewaltige Richard Wagner mit seinem ganzen Heerbann von Anhängern und Nachahmern. Sie waren die Verleugner der absoluten sinfonischen Musik, die sie mit Beethoven für erloschen erklärten. Auf der anderen Seite war fast konzentrisch und innerlich geschlossen die Nachblüte des musikalischen Klassizismus, die aus der romantischen Epoche mit starker Triebkraft emporwuchs.

Auch der allgemeine Charakter der Zeit stand durchaus im Gegensatz zum innersten Wesen Bruckners. Es war die Zeit des sittlichen und geistigen Liberalismus, in der Intellektualismus und das Kalkül alle anderen menschlichen Triebe überwucherten und die Weltherrschaft an sich zu reißen drohten, in die er unversehens mit seinen großen Sinfonien und mit seiner mittelalterlich-klösterlichen Vorstellung von Mensch und Leben eindrang. Eine ungeheure Kluft trennte ihn von dieser Umwelt. Bruckner stand ihr als ein in vieler Hinsicht zu spät Geborener hilflos gegenüber. Die unerschöpfliche Einfalt seiner Seele konnte in der Zeit des Intelligenzwuchers sich nicht zurechtfinden. Eine Art musikalischer Fra Angelico malte er die schönsten Engel in seiner Klosterzelle zum Lobe des Herrn. Wie tief auch sein Empfinden vom Leid dieser Welt ergriffen war, Gott siegte immer in ihm.

Es ist das Los des Musikers, immer nach Öffentlichkeit und Anerkennung zu dürsten, sich nach dem Erklingen seiner Werke sehnen zu müssen. Darunter litt er wie kein anderer und war unglücklicher als irgendeiner vor und wahrscheinlich je einer nach ihm werden kann. Er glaubte, wie alle naiven Menschen, daß sein ganzes Glück hierin von der Willkür einiger musikalischer Machthaber abhing, um deren Gunst er sich mit allen möglichen Mitteln bewarb.

Die Dinge lagen damals genau umgekehrt wie heute. Während in unseren

*) Aus dem Nachlaß; geschrieben 1921.

musikgesegneten Tagen Lorbeer- und Reklamekronen für fast noch ungeborene Werke zu haben sind, und jede Konzertgesellschaft sich heißhungrig auf Neues stürzt, mußte Bruckner um Aufführungen betteln und blieb oft genug unerhört. Von seinen Sinfonien hat er die V. und IX. überhaupt nie aufführen gehört und von der VI. nur einmal die zwei mittleren Sätze. Einen eigentlichen Verleger im heutigen Sinne hat er nie gehabt, und eingetragen haben ihm seine Sinfonien nicht einmal die Kopiaturkosten. Alle diese Dinge sind vor kaum mehr als einem Menschenalter geschehen und können allemal sich wieder ereignen, trotz der krankhaften Angst der »Jetztzeit«, einmal ein Genie zu verpassen. Es ließe sich immerhin gelegentlich die Frage aufwerfen und darüber kunstgeschichtliche Betrachtungen anstellen, was der wahren und echten Produktionskraft förderlicher sei: Zuviel oder zu wenig Publizität. Als Bruckner im Jahre 1873, gelegentlich des Schlusses der Weltausstellung, in einem von ihm selbst veranstalteten und mit entsprechendem Defizit behafteten Konzert mit einem größeren Werk (der II. Sinfonie) vor das Wiener Publikum trat, fand er nur wenige Hörer und fast keine Anhänger. Selbst unter den Musikern des Orchesters war kaum einer oder der andere, der lebhaftere Teilnahme für den merkwürdigen Autor empfand. Unter diesen freilich Josef Hellmesberger senior, der eine Art musikalisches Wahrzeichen in Wien darstellte. Außer diesen war Johann Herbeck, Hofkapellmeister und Operndirektor, der einzige von den damals einflußreichen musikalischen Persönlichkeiten, der den oberösterreichischen Meister zu fördern trachtete, wo es nur immer ging. Er war auch derjenige, der die VII. Sinfonie zur Aufführung in den Gesellschaftskonzerten bestimmte, aber kurz vor der Aufführung starb.

Schon die Dimensionen der Brucknerischen Sinfonie stießen auf Widerspruch. Sie schienen für den damaligen Hörer eine unerträgliche Zumutung. Sogleich erhob sich die Anklage auf Unform, auf Heterogenität der einzelnen Satzteile. Von den hergebrachten historisch-kritischen Maßstäben wollte keiner passen. Hie und da aber ließ sich eine Stimme vernehmen, die auf die elementare Kraft der Gedanken und die Ursprünglichkeit der Themen hinwies. Diese Stimmen wurden immer zahlreicher, und heute sind wir im ganzen so weit, daß der Gehalt und die Echtheit dieser Musik alle Formskrupeln und Einwände bei denjenigen zurückgedrängt hat, die an dem Dualismus von Form und Inhalt durchaus festhalten wollen.

In der Tat gibt es nichts Primitiveres als die Brucknersche Form. Kaum je ist einer von den Großen mit dem Formproblem sorgloser umgegangen als Bruckner. Er hat sich ein sehr einfaches Schema für seine Sätze zurecht gelegt, darüber offenbar niemals spekuliert und in all seinen Sinfonien ganz gleichmäßig festgehalten. Hauptthema, hier und da eine Art Introitus vorher, Seitensatz, den er stets sehr charakteristisch mit dem Wort Gesangsperiode bezeichnete, und Schlußperiode für die Ecksätze. Seine Adagios sind

alle dreiteilig: Hauptthema, zweites Thema (Gesangsperiode), von denen das erste zweimal irgendwie variiert wiederkehrt, während das zweite nur eine Reprise erfährt. Seine engsten, geschlossensten Sätze sind stets die Scherzi, in denen allein das rhythmische Element den »Gesang« überwiegt oder ganz verdrängt. Diese Scherzi haben auch zuerst Eingang gefunden und am frühesten eine gewisse Popularität erlangt. Der oberösterreichische Bauerntanz bricht in ihnen in einer künstlerischen Ausgestaltung unerhörtester Art durch. — Die Größe der Brucknerschen Gedanken bringt es mit sich, daß mit ihnen eine fließende elegante Form nicht herzustellen war. Sie haben alle etwas Vorweltliches, Zyklopenhaftes, sie widerstreben offenbar einem glatten Zusammenfügen. Dies mag ein Mangel genannt werden, aber in der Welt der deutschen Kunst ist dieser Mangel auch schon vor Bruckner zutage getreten. Die Kongruenz oder Disgruenz von Genie und Talent ergibt zudem auch auf dem Gebiete der Form besondere Forschungsmöglichkeiten.
Das Talent verblüfft die Menge — das Genie erfüllt die Seelen. Das Talent ist gewissermaßen von Anfang an da und offenbar, das Genie hat ein langsameres Wachstum — und überwindet schließlich alles Talent, saugt es auf, oder, wo es nicht da ist, wächst sich alles zur Manier, zur Schablone, zur Inhaltlosigkeit aus.
Richard Wagner hat vielleicht nie mehr Talent gezeigt als im »Rienzi« und nie weniger als im »Parsifal«. Das unerhörte Talent hat Mozart eine fast unübersehbare Menge von inhaltschwachen Jugendwerken schreiben lassen. Er mußte sie schreiben, um sein Talent zu bändigen. Aber ein einziges kleines Ritornell der »Zauberflöte« ist mehr wert, als eine ganze Menge seiner Jugendsinfonien zusammengenommen.
Man darf vielleicht diejenige Zeit im Leben eines Meisters wirklich seine beste nennen, in der vom Standpunkt der harmonischen Ausgeglichenheit eines Kunstwerkes ein gewisses Gleichgewicht zwischen Genie und Talent, eine Art von Indifferenzpunkt vorhanden ist. Beethoven hat diesen glücklichen, einheitsvollen Zustand in seinen letzten Klaviersonaten und Streichquartetten sicherlich verlassen, Bruckner hat ihn überhaupt nie eingenommen.
Es hat vielleicht nie ein Genie mit so geringem Talent als Bruckner gegeben; daraus erklärt sich leicht die Geringfügigkeit seiner Jugendproduktion und das späte Lebensalter, in dem seine ersten bedeutungsvollen Werke entstanden.
Man dürfte aber nicht objektiv statt Genie — Inhalt und statt Talent — Form setzen, ohne in die schwersten Irrtümer und Widersprüche zu verfallen, obgleich gerade das Feldgeschrei gegen Anton Bruckner immer »Formlosigkeit« gewesen ist und unablässig von allen gebrüllt wurde, die sich seinem Inhalt nicht zu nahen vermochten.
Dem Deutschen liegt allemal die Form viel weniger als der Gehalt. Er ringt irgendwie immer mit ihr. Die deutsche Musik hatte nur eine ganz kurze,

allerdings überherrliche Periode, in der Gehalt und Form vollständig ineinander aufgingen, die sich aber nur bis zur dritten Periode der Beethovenschen Werke erstreckt. Von da ab ging es wieder auseinander: Zuviel Form und zu wenig Gehalt, oder zuviel Gehalt und zu wenig Form. — Da mag nun jeder nach seinem Geschmack wählen.

Die Nachwelt ist in ihrer Weise genau so ungerecht wie die Mitwelt, auch sie lebt und stirbt . . . Was wir in den zweihundert Jahren der musikalischen Hochblüte an kostbarsten Traditionen schon verloren haben, eröffnet uns keinen hoffnungsvollen Blick in die Zukunft.

Wenn für das intellektuelle Leben der Ausspruch Senecas: »unus quisque mavult credere, quam judicare« gewiß unbedingte Geltung hat, in Kunstfragen scheint, wenigstens den Zeitgenossen gegenüber, gerade das Umgekehrte der Fall zu sein. Und doch wäre den Großen gegenüber das »credere« viel mehr am Platz als das »judicare«. Die Menge einigt sich zwar schließlich immer auf das »credere«, aber meistens zu spät und zu blind. —

*

Bruckner war ein Gläubiger ohnegleichen. Er glaubte mit einer Innigkeit und Kraft, die ans Wunderbare grenzte. Aus dem pleno seines Orchesters wie seiner Orgel ertönte ein ungeheures Credo, dem am Ende auch die heutige Welt nicht taub bleiben konnte. Hätte es in der Frühzeit der abendländischen Kulturentwicklung eine reich entwickelte Musik und ein modernes Orchester gegeben, er hätte wie kein anderer Musiker in diese Zeit gepaßt.

Mit seinem römischen Imperatorenschädel, seinem Adlerauge und seiner kühn geschwungenen Nase gemahnte er an den Typus der Frührenaissance, mit welchem auch seine schöne, weiche Hand und die langen, dünnen Finger harmonisierten. Seine ziemlich hohe und starke Figur bot einen eigentümlichen Kontrast zu der knappen Schnelligkeit seiner Gebärde und seines Ganges. Auf dem nächtlichen Heimwege schritt er, den fast kahl geschorenen Kopf meist nach rückwärts geworfen, sehr oft beim lebhaftesten Gespräch, so eilig dahin, daß seine jüngsten Jünger ihm kaum zu folgen vermochten. Er litt stark unter der Hitze und konnte jedes Maß von Kälte ertragen.

Fremden und höhergestellten Menschen begegnete er mit übertriebener Devotion, die durchaus Erziehungsprodukt war. Seine in kleinen und engen Verhältnissen verbrachte Jugend wirkte da nach. Frei und ungehemmt gab Bruckner sich nur seinen Schülern und erprobten Anhängern gegenüber, und auch da nur in besonders gehobenem Augenblick. Das Bewußtsein seiner eigenen Größe konnte dann manchmal blitzartig aus ihm herausleuchten und wirkte faszinierend auf die Jugend. Für Augenblicke fühlte er sich als Sieger, um dann um so bitterer die Gleichgültigkeit, ja sogar Geringschätzung zu empfinden, die er von den Regenten des Tages erfuhr.

Als Einsamer ging er durch das Leben:

So war der Mann, — so seine Werke.

DIE GEGENWARTSLAGE DER GESANGSERZIEHUNG

VON

HANS JOACHIM MOSER-BERLIN

Wir geben aus dem einleitenden Referat von Prof. D. Dr. Moser auf der Stimmbildungstagung in Frankfurt a. M. (17. Mai 1932) hier nur diejenigen Teile, welche die Kunstgesangs-Erziehung betreffen. *Die Schriftleitung*

Wenn ich in der Stadt weiland der Julius Stockhausenschen Gesangsschule als ein Enkelschüler des Meisters über die heutigen und künftigen Aufgaben der Stimmbildung in Schule, Chorverein und Kunstgesang zu sprechen habe, so liegt es nahe, diese Gegenwartsprobleme mit dem Stand während Stockhausens Frankfurter Blütezeit, also vor fünfzig bis dreißig Jahren, zu vergleichen. Wenn ich recht sehe, war damals, 1882 bis 1902, von Stimmbildung im höheren und intensiveren Sinn eigentlich nur beim Kunstgesang die Rede; Volkschöre bestanden noch kaum in größerem Umfang, die bürgerlichen Männerchöre und die gemischten Gesangvereine waren stimmbildnerisch wohl hauptsächlich auf die Sologesangstunden ihrer wohlhabenderen Mitglieder, also auf das patrizische Musikliebhabertum angewiesen. Und für den Schulgesang war es jene Epoche des Tiefstands, aus der — nach dem Alarmruf John Hullahs — Männer wie Kretzschmar und Theodor Krause, Eitz und Engel auf verschiedensten Bahnen einen Ausgang suchten. Daß der Gesangsausbildung oder zunächst wenigstens der Stimmpflege in Jugend und Volk große Aufgaben gestellt seien, hat Stockhausen sehr wohl gewußt und gelegentlich auch ausgesprochen; erst für uns jedoch sind diese Fragen zu brennenden Angelegenheiten geworden.

Damit sind die Aufgaben des Kunstgesangs keineswegs in den Hintergrund getreten; im Gegenteil haben sie gerade durch jene neuen Ausbildungsprovinzen noch an Bedeutung gewonnen, denn man darf wohl sagen, daß die Anschauungen und Methoden der Stimmpflege in Schule und Chorverein stets in engem Zusammenhang mit denjenigen der Soloausbildung stehen werden, so falsch es auch wäre, hier einfach eine mechanische Übertragung versuchen zu wollen. Es bestehen wesentliche und wichtige Bedingungsunterschiede, aber die Hauptrichtung der Erkenntnisse und Ziele muß gemeinsam bleiben. Sprechen wir darum an erster Stelle von der Didaktik des Kunstgesanges! Wollte man den Stand dieser Wissenschaft *und* dieser Kunst (denn sie ist beides —) nach den vorhandenen Bergen an Fachliteratur bewerten, so möchte es erscheinen, als sei das Gebiet endgültig abgegrast und hier nichts Neues mehr zu holen, oder höchstens hie und da noch spärliche

Nachlese denkbar. Nichts irriger als solche Meinung. Daß selbst auf dem Gebiet der tatsächlichen physiologischen Feststellungen trotz Garcia und Mackenzie, Flatau, Kofler, Gutzmann noch gar manches zu gewinnen blieb, zeigen Namen wie Gießwein, Rutz, Forchhammer, Thausing, Iro zur Genüge. Und so gewiß, wie weder über Horaz und über Goethe noch über die paulinischen Episteln trotz einer ungeheueren Literatur das letzte Buch geschrieben ist, wird auch über die Fragen des Kunstgesangs immer wieder neu geschrieben werden müssen. Denn erstens *sieht* jede Generation die alten Probleme neu und anders, selbst wenn auch diese Originalität immer nur eine sehr bedingte wird sein können; zweitens werden die Probleme tatsächlich immer wieder andere durch Wandlungen (Fortschritte wie Verfall) auf den *Nachbargebieten;* drittens aber und vor allem stellt der Wandel der schöpferischen *Kunst* und des Kunstgeschmacks dem Sänger und damit dem Gesangunterricht immer wieder veränderte Aufgaben und Ausbildungsziele. Gewiß ist das Buch (und jede schriftliche Aufzeichnung) gerade auf unserem Gebiet der feinsten Klangunterschiede und der zartesten psychophysischen Reaktionen ein denkbar unvollkommener Ersatz, ein höchst kümmerliches Hilfsmittel; ja, man könnte behaupten: wie für den Diplomaten angeblich die Sprache ein Mittel ist, um seine Gedanken zu verbergen, so ist für den Gesangstheoretiker der Schriftsatz ein Mittel, um mißverstanden zu werden ... Für ihn gibt es eigentlich nur *einen* Weg, sich verständlich zu machen: den lebendigen Kontakt mit dem einzelnen Schüler in der Stunde. Gleichwohl dient das Buch, dient der Aufsatz als notwendiges Übel, um Grundsätzliches zur Diskussion zu stellen. Und dann gibt es allerdings noch eine zweite Ausbreitungsform von weit unmittelbarerer Wirkungsmöglichkeit: ein Kongreß der Fachleute wie dieser mit seinen Vorträgen und Arbeitsgemeinschaften, um zur gegenseitigen, lebendigen Aussprache zu gelangen.

Suchen wir uns einen knappen Überblick über die aktuellen Probleme unseres Gebiets zu verschaffen, so dürfen wir, wie anderwärts üblich, auch hier die wirtschaftlichen Gesichtspunkte als situationsklärend, also die Marktlage und die Bedürfnisfrage, voranstellen. Ich meine nicht die Standesfragen vom Unterrichtserlaubnisschein und der staatlichen Anerkennung bis zum Mindesthonorar und der Bezahlung der Ferienmonate — das sind gewiß wichtige Dinge, aber sie gehen *alle* Privatmusiklehrer an, nicht nur die Kunstgesangslehrer, sind also Angelegenheit der Berufsorganisationen, obwohl z. B. Fragen der beruflichen Fortbildung, des dauernden Erfahrungsaustausches, der Aussprache über gewisse pädagogische Probleme gerade den Stimmbildner noch dringender treffen mögen als den Geigen- und den Klavierlehrer. Unter »Marktlage« verstehe ich ein weit allgemeineres Problem, das sich nicht allein von unseren gegenwärtigen, innerdeutschen Abbaunöten her beurteilen läßt, sondern eine Weltperspektive erfordert: sinkt oder steigt der Bedarf an hochwertigen Sängern? Das ist eine Frage, deren Bedeutung für den Gesang-

lehrer evident sein dürfte; eine Frage allerdings, die in ihren internationalen Ausmaßen weniger Oratorium und Konzertpodium betrifft, da sich hier meist einigermaßen national begrenzte Reichweite und nur geringe Austauschmöglichkeit zeigt; sondern es handelt sich vor allem um Oper, Operette, Schallplatte, Radio und Tonfilm. Mag auch auf allen Kulturländern zur Zeit wirtschaftliche Depression liegen, die zu mancher Personaleinschränkung zwingt, so zeigt doch die Aufzählung dieser neuen Gebiete elektrisch übertragener und mechanisch festgehaltener Gesangsmusik eine gewaltige Markterweiterung gegen ehedem, wiewohl sich dabei ja leider die Herstellung auf einen immer kleineren Kreis internationaler Stars zu häufen scheint — was aber schließlich auch wieder zu rascherem Verschleiß solcher Berühmtheiten im physischen Sinne wie in dem einer radikaleren Publicity-Abnutzung führt. Die steigende kulturelle Autarkie mancher Staaten — man denke an Polen, Italien und Jugoslawien — führt zu einer Vermehrung der ständigen nationalen Opernensembles, die wachsende Verkehrsaufschließung jedoch gleichzeitig auch zu weit gründlicherer Ausschöpfung ehedem unzugänglich gebliebener Reservoire an Stimmbegabungen. So kann man vielleicht sagen, daß die Kulturwelt noch nie einen so ausgedehnten und gleichmäßigen Bedarf an Stimmen gehabt hat wie heute, daß dieser aber auch noch nie so weitgehende Deckung quer über alle Ländergrenzen hinweg gefunden hat, so daß diese Bilanz in Soll und Haben balanciert — bis auf den ewig ungedeckten Bedarf an echten Heldentenören selbstverständlich. — Bedeutsam ist nun die Frage nach der Rolle des *deutschen* Sängers und des *deutschen* Stimmbildners in diesem internationalen Beziehungsgewebe. Da waren die Zeiten kurz vor dem Kriege mit ihrem starken Export zumal an Wagnerschen Musikdramen in der Ursprache sehr viel glücklicher, geführt vor allem durch die feste Tradition Bayreuths. Heute ist die Wagnerwelle draußen zum Teil abgeebbt, zum Teil in die fremden Landessprachen und dort heimischen Ensembles überführt. Und während das Ausland sich wachsend gegen den Besuch deutscher Künstler abschließt, sind wir durch Meistbegünstigungsklauseln und andere Merkmale unserer außenpolitischen Schwäche verhindert, Gleiches mit Gleichem zu beantworten; ja, man muß sagen, daß vielfach gerade diese Schwächung unserer nationalen Ausdehnungskräfte die Einfuhr fremder Stars begünstigt und zu einer bedenklichen Ausländerwirtschaft an den deutschen Operntheatern und Tonfilm-Unternehmungen geführt hat. Daß uns so die Türen von außen nach innen eingedrückt werden, ist sogar im Konzertsaal peinlich zu spüren, und es gibt ein gewisses, weitverbreitetes Publikum, das sich durch die wirtschaftskräftig betriebene Reklame ausländischer Konzertsänger soweit bluffen läßt, daß es deutsche Lieder, von Anglo-Amerikanern gekaut oder von Franco-Italienern gesäuselt, trotz aller sonstigen stilistischen Unmöglichkeiten des musikalischen Vortrags, ganz besonders reizvoll findet. Hier erwächst der Musikpresse eine dringende Abwehraufgabe: sich nicht

durch ein paar schöne Töne und einen großen »Namen« gefangennehmen zu lassen, sondern richtige deutsche Sprachbehandlung und deutschen Liedstil unermüdlich als erste Erfordernisse der Bewertung hervorzuheben.
Ich möchte die Anregung geben, es sollte in bezug auf die internationale Resonanz der deutschen Gesangspädagogik doch auch behördlicherseits aktiver vorangegangen werden als bisher. Im Musikinstitut für Ausländer und in verwandten Informationskursen werden z. B. einzig Instrumentalkurse angezeigt. Ich glaube, daß es sehr gut möglich wäre, hier planmäßig auch für deutsche Gesangskunst Interesse zu wecken. Ich weiß von meinen Ferienkursen an der Universität Heidelberg her, daß zumal Skandinavier wie auch Amerikaner und slawische Randstaatler außerordentlich dankbar für Hörstunden im Gebiet des Liedes und Oratoriums waren, zumal wenn man solche Kurse in Gemeinschaft mit Vertretern der Sprecherziehung veranstaltete. Bedenkt man etwa jüngst den warmen Empfang der Berliner Singakademie in Italien und die große Bachbegeisterung in Spanien, England, Frankreich, so glaube ich, daß auch dort überall eine rege Werbung für solche Kurse in Deutschland Erfolg haben würde, zumal da uns die deutsche Sprechplatte neuerdings dort überall pädagogisch die Wege ebnet.
Man könnte fragen: was geht diese ganze Erörterung den einzelnen Gesanglehrer an, da die Abhaltung solcher Kurse oder die Unterweisung ausländischer Stars ja doch nur ein paar Prominenzen treffen würde? Nun, ich meine, das geht *jeden* unserer Fachgenossen sehr viel an; denn einmal hängt doch (von seltenen Genies abgesehen, die sich jeder Regel entziehen) der Spitzenrekord der nationalen Leistungen auch auf unserem Gebiet vom Stande des Durchschnittsniveaus ab, das wir darum mit allen Mitteln auf möglichste Höhe zu bringen versuchen sollen. Sodann wird die Durchführung solcher pädagogischen Spitzenkurse auch im Inland viel Beachtung finden und auf dem Binnenmarkt stark anregend wirken; denn leider steht ja der Mittelstands-Gesangschüler bei uns vielfach noch immer auf dem Standpunkt, daß Fräulein Crüwell aus Bielefeld »Cruvelli aus Mailand«, oder Herr Müller aus Berlin »Leporello-Bindestrich-Müller« heißen muß, damit »etwas an ihm dran ist« solange man Korrepetitor in New York oder Rom gewesen sein und irgendwelche Belcantogeheimnisse dort aufgeschnappt haben muß, um in Deutschland etwas zu gelten, kann man nicht verlangen, daß der »deutsche« Gesanglehrer auf dem Weltmarkt der Kunst viel gilt. Obwohl uns doch wahrlich Kenntnisse, Energie und musikalische Kultur in hohem Maße zur Seite stehen.
Ich glaube allerdings, vor zwei Auswüchsen warnen zu müssen, die oft eine fast typische Schwäche gerade des deutschen Gesangpädagogen darstellen und tief in unserer nationalen Eigentümlichkeit wurzeln: auf der einen Seite ein Hang, allzusehr zu theoretisieren, zu grübeln, zu erforschen und zu entdecken, ein eignes »Geheimnis« auszuklügeln — ich habe schon auf dem Berliner Gesangkongreß vor zwei Jahren diese Spezies der sich verkannt

Glaubenden zu zeichnen versucht, die man als »wütende Methodenreiter« bezeichnen könnte; ihr Hauptfehler liegt darin, daß sie *irgendeine richtige* Kleinigkeit gefunden haben — die Sache wird erst dadurch falsch und gefährlich, daß sie nun glauben und behaupten, von diesem Spezialtrick hänge *alles* in der gesamten Gesangskunst ab. Das sind diese, in vielem menschlich-persönlich liebenswerten, aber in den Wirkungen oft verhängnisvollen Fanatiker, die immer wieder den Schüler als bloßes Mittel betrachten zu dem Zweck, die Richtigkeit ihres didaktischen Patents zu beweisen, und darüber oft die Hauptsache vergessen: nämlich, daß der Schüler — singen lernen soll; die vergessen, daß hundert Wege nach Rom führen, daß es überhaupt keinen »Königsweg«, weder in der Mathematik noch in der Gesangskunst, sondern daß es nur einzelne Schüler gibt, von denen jeder ein Methodenproblem für sich darstellt. Wenn es eine Universalmethode gibt, dann doch wohl nur diese: hier steht der Lehrer mit seinem Wissen um die naturgemäße Funktion des Gesangsapparates schlechthin, mit seiner Klangreagibilität, seiner Erfahrung in der Menschenbehandlung, seinem künstlerisch gepflegten Geschmack; ihm gegenüber sehen wir den Schüler mit seinem ganz individuell gebauten Gesangsapparat, seinen einmaligen Fehlern und Schwächen, seinem vorläufigen Mangel an muskulärer und klanglicher Selbstbeobachtung, seinem bisherigen Nichtwissen um Stimmpflege und Stimmerziehung, seinem erstlichen Manko an musikalischer Geschmackskultur. Alles kommt auf die Frage der *Lehrkunst* an: wie verpflanze ich diese Qualitäten des Lehrers in den Schüler hinein, wie mache ich aus dem Schüler einen »Lehrer an sich selbst«? Sieht man das Problem der Gesangspädagogik so universell, — wie kümmerlich bleibt dann die angebliche Wichtigkeit irgendeines speziellen »Kniffs« dahinten, der für *alle* Schüler und *alle* Teile der so vielverzweigten Gesangsausbildung entscheidend sein wollte . . .

Der andere drohende Hauptfehler bei uns deutschen Gesanglehrern scheint mir der allzu einseitige »Musikant« zu sein. Das ist der typische »perfekte Klavierspieler und nebenamtliche Komponist«, der da glaubt, Gesangunterricht zu geben, wenn er mit dem Schüler eigentlich nur Lieder und Partien korrepetiert, meist bevor der Schüler dafür stimmbildnerisch sattelfest geworden ist. Kam jener erst vor lauter Präliminarien nie zum Ziel künstlerischen Singens, so glaubt dieser dauernd schon am Ziel des Musizierens zu sein, aber weder wird die volle Ausdrucksfähigkeit noch die Verläßlichkeit, Kraft und Schönheit des Organs zu solchem Ziele geführt, weil die Voraussetzungen flüchtig übersprungen worden sind. Gern suchen solche Lehrkräfte die Affektdarstellung zu betonen, das »Temperament« der Schüler herauszuheben und bringen so die ungenügend vorgeschulten Stimmen in doppelte Gefahr der Überanstrengung, der mißbräuchlichen Benutzung. Gerade auf der Grenze zwischen elementarer Tonbildung und musikalischer Anwendung scheint mir das entscheidend wichtige Gebiet zu liegen, wo just wir deutschen

Gesangserzieher Besonderes und Unentbehrliches zu sagen hätten, wo wir gar nicht breit genug ausladen können. Für mein Gefühl klafft da oft eine unerträgliche Lücke, wenn dem Schüler gesagt wird: so, nun habe ich dir in allen Lagen und Stärkegraden und auf allen Vokalen »prima« Töne beigebracht — nun geh zu Herrn Kapellmeister X, der bringt dir die richtigen Noten bei, und dann gehen wir zum Agenten Y —; aber der Kritiker Z soll das dann nachher schön finden ... Da fehlt einfach das Haupt- und Mittelstück an der Erziehung: die Formung des Ausdrucks aus den Elementen der Sprachlaute, aus der Pflege der speziell gesanglichen Klein-Rhythmik, Klein-Dynamik und Klangfarbengebung. An diesem Punkt muß ich leider eine leidenschaftliche Anklage erheben über das Darniederliegen des deutschen Gesangsgeschmacks bei Sängern, Publikum und Kritik in den letzten Jahren. Ich habe jetzt — nach mehrjähriger Pause — einen Winter lang wieder ungefähr jedes »prominente« Gesangssolistenkonzert und jede Opernpremiere in Berlin gehört und bin geradezu entsetzt über diese neueste »Verlotterung« — ich finde kein milderes Wort — der deutschen Sprachbehandlung auf unseren besten Bühnen und Podien, über diese Gleichgültigkeit und Verwilderung des gesangdarstellerischen Details gerade bei den »berühmtesten« und »höchstbezahlten« Publikumslieblingen, die ja nicht immer nur »Slawiner« zu sein brauchen, sondern häufig auch mitten aus Deutschland stammen. Man verstehe mich nicht falsch: ich predige keineswegs eine »akademische« Klang-Askese, eine trockene, »undankbare« Sachlichkeit — im Gegenteil: der Sänger soll und muß seine »Wirkungen« erzielen, ich gönne ihm seinen »hohen Ton«, aber die Wirkungen werden doppelt so stark sein, wenn sie an der richtigen Stelle sitzen, wenn sie aus der Kernzelle des Kunstwerks erwachsen und nicht bloß an die »Extremitäten des Klangleibs« stoßen. Der Fehler liegt, glaube ich, meist daran, daß der eigentliche »Einstudierer« der Begleiter oder der Operndirigent ist, beidemal unvokalistische Pianisten, die schon froh sind, wenn Tonhöhen und rhythmische Einsätze richtig kommen. Dazu gehörte aber noch, gerade an Operninstituten, der »Gesangvortragsmeister« für das Partienstudium, der mindestens ebenso wichtig wäre wie der Regisseur —, daß er selbst in Bayreuth heute leider fehlt, wurde im letzten Festspielsommer nur allzu deutlich. Aber, praktisch gesprochen: wie viele Stars ließen sich eine solche phonetisch-deklamatorische Überwachung heute gefallen, hätten dafür überhaupt Lust und Laune? (Höchstens der Tonfilm wagt solche Forderungen einfach um der Textverständlichkeit willen durchzusetzen.) Hier müßte eben der Gesangunterricht, *bevor* aus dem »jungen Talent« die »ungeduldige Berühmtheit« wird, das Entscheidende leisten. Zudem läßt sich oft beobachten: wer in der Jugend gründlich durch solche Schule gegangen ist, der bringt auch später, wenn man ihn auf eingerissene Fehler aufmerksam macht, für deren Abstellung gespanntes Interesse auf. Also fort mit dem Monopol solcher Kunstgesanglehrer, die selber nicht reines

Deutsch zu sprechen, geschweige denn nach der Siebs'schen Bühnenaussprache zu lehren wissen, und heran mit solchen, die die Stimme nicht als inhaltloses Solfeggio, sondern aus dem deutschen Lautvorrat und Sprachgefüge zur vollen Leistungsfähigkeit entwickeln. Wir wollen gewiß nicht mehr einen allzu einseitig wagnerianischen Hey-Typus züchten, denn die Händel- wie die Verdi-Renaissance, der neue Musizierstil von Busoni und Schreker, Weill und Hindemith appelliert wieder stärker auch an das Gesangliche schlechthin — aber die deutschen Opern von Mozart und Beethoven, Weber, Wagner, Strauß bleiben doch nun einmal der Kernbestand unseres Repertoires, und selbst den »Otello« von Verdi wollen wir nicht in einem romanisch ausgesprochenen Klavierauszugjargon, sondern in reinem Deutsch gesungen hören; in einem Deutsch obendrein, das dem Belcanto nicht abschnürend im Wege steht, sondern ihn voll und klar strömen läßt, was bei *richtiger* gesanglicher Schulung durchaus möglich ist, so wahr man auch ein Schubertsches Lied hundertprozentig »singen« kann, ohne dem Klang oder der deutschen Sprache die mindeste Gewalt anzutun.

*

Ich sprach von dem neuen Musizierstil mit seiner entschiedenen Rückwendung zum Gesanglichen — man wird, denke ich, diese Entwicklung ebenso wie die spürbar sich verstärkende Pflege Mozarts und der alten Opera buffa vom Standpunkt des Gesangspädagogen aus entschieden begrüßen dürfen, ebenso die Bevorzugung der Kammeroper und des Kammerorchesters. Der massivere Standpunkt, der zur Zeit von »Salome« und »Elektra« ziemlich allgemein herrschte, erhellt aus einem Scherzwort von Richard Strauß, als ihm Thila Plaichinger klagte, eine von ihm komponierte Stelle könne doch nicht mehr gesungen, sondern nur geschrien werden; da antwortete der Meister lächelnd: »Ja, wissen's, wann i was *g'sungen* hören will, schreib' i's für a *Klarinetten.*« Wenn ich dagegen heuer an eine wundervolle Berliner Tristan-Aufführung unter Furtwängler oder ebenda an die Neuinszenierung der »Ariadne« unter Blech zurückdenke: es war eine Wohltat, soviel piano singen zu hören, soviel fein pointierte Details — wir scheinen doch damit über die Epoche des rüden Brüllens gottlob prinzipiell hinaus zu sein und wollen hoffen, daß auch das Theaterpublikum diese Entwicklung von der Quantität zur Qualität mitzumachen gewillt ist. Sehr bezeichnend sagte mir Furtwängler vorigen Sommer in Bayreuth: »Die Sänger hier geben mir noch viel zu viel Stimme — warum denn?, das ist ja gar nicht nötig — man muß eben nur die Orchestersinfonie entsprechend abdämpfen, dann wird auch auf die viel genauer hingehört.« Ein goldnes Wort an all unsere Kapellmeister. In dieser Beziehung scheint sich also gesangspädagogisch ein Silberstreifen zu zeigen, der freudige Aufmerksamkeit verdient.

EDVARD GRIEG UND SEIN EINFLUSS AUF DIE ENTWICKLUNG DER MUSIK

VON

GERHARD SCHJELDERUP-BENEDIKTBEUREN

Am 4. September 1907 starb Edvard Grieg in seiner Geburtsstadt Bergen. Sein ganzes Leben mußte er eine fast unglaubliche Energie aufbieten, um trotz seiner heimtückischen Krankheit arbeiten zu können. Seine letzte große, fast übermenschliche Anstrengung war das Konzert in Berlin im Frühjahr 1907, wo er herzlich gefeiert wurde. — Es liegt nicht in meiner Absicht, anläßlich seines fünfundzwanzigjährigen Todestages eine Übersicht über Griegs äußeres Leben zu geben, das anscheinend so einfach verlief. Seine Kindheit in Bergen, Studienzeit in Leipzig und Kopenhagen, seine Begegnung mit dem für norwegische Volksmusik begeisterten *Nordraak* sind aus verschiedenen Biographien allgemein bekannt, seine inneren Erlebnisse und Erschütterungen dagegen nur wenigen Eingeweihten vertraut und werden wohl immer der Öffentlichkeit verschlossen bleiben. Ihren künstlerischen Ausdruck haben sie in seinen Werken gefunden.

Als Grieg durch den Verlag Peters Weltruf gewonnen, konnte er ungestört arbeiten. Konzertreisen, Gebirgswanderungen und Krankheiten unterbrachen von Zeit zu Zeit sein künstlerisches Schaffen. Unter seinen Werken sind sein Klavierkonzert, die »Lyrische Stücke« für Piano und die »Peer Gynt«-Musik am meisten verbreitet, während seine wertvollen Lieder gegenwärtig selten gesungen, die großartige Ballade, die Sonaten und das Quartett nur ab und zu noch gespielt werden. Beinahe unbekannt sind seine Bearbeitungen norwegischer Volkslieder, die in harmonischer Beziehung außerordentlich interessant sind.

Ich möchte nur seine selbstlose Hingabe zur Kunst, seine Hilfsbereitschaft jungen Künstlern gegenüber, sein Organisationstalent und seine phänomenale Energie betonen. Alle diese Eigenschaften entfaltete er zu voller Blüte, als er allein das unvergeßliche Musikfest in Bergen im Jahre 1898 veranstaltete, wo *Mengelberg* mit seinem Orchester mitwirkte. Nur wenige Menschen haben einen derartigen Heroismus im Kampf gegen eine furchtbare Krankheit gezeigt. Er unternahm z. B. jährlich anstrengende Bergwanderungen auf Hardangervidden und Jotunheim, großartige Gebirgsgegenden Norwegens. Unbegreiflich, wie er, der seit seinem siebzehnten Jahre nur eine Lunge besaß und seitdem später oft kränkelte, solche Strapazen ertragen konnte. Nur durch übermenschliche Willenskraft besiegte er jedes Hindernis. Ich habe ihn seinerzeit einmal oberhalb des »Vöringsfoß«, des schönsten und höchsten Wasserfalls Norwegens, getroffen, als Wolkenbrüche den Aufstieg beinahe unmöglich machten. Frisch und heiter kam er mir ent-

gegen und hielt mir sofort einen Vortrag über deutsche und französische Instrumentation. Die Carmen-Partitur, die er besaß, schien sein Ideal zu sein, während Wagner ihm ferner lag. Die Neigung für Bizet zeigt sich auch in seinen leider nicht zahlreichen Orchesterwerken.
Ich möchte jetzt wenigstens anzudeuten versuchen, welche bedeutende Rolle der so bescheidene, in sich gekehrte *Lyriker* Grieg in der Entwicklung der Musik der Gegenwart gespielt hat. Sein einziger hochinteressanter *dramatischer* Versuch »*Olaf Trygvason*« enthält auch neue Werte, ist aber außer im Norden wohl kaum bekannt geworden. Man weiß, daß Grieg unter Einfluß von Chopin und den deutschen Romantikern stand, wie die ganze nordische Musik ja immer mit der stammverwandten deutschen in engster Verbindung geblieben ist. Die norwegische Eigenart seiner Kunst trat jedoch bald immer stärker hervor. Nachdem Grieg in kurzer Zeit Weltruhm gewann, fing seine Musik allmählich an, Einfluß auf die Musik der alten Kulturzentren auszuüben. Ich möchte auf diesen Einfluß Griegs auf die gesamte europäische und amerikanische Musik aufmerksam machen und zu einem genaueren, gründlichen Studium dieser Frage anregen. Es ist eine allgemein anerkannte Tatsache, daß die norwegischen Dichter *Björnson*, *Kjelland*, *Lie*, vor allem aber *Ibsen* und *Hamsun*, einen großen Einfluß auf die Weltliteratur ausgeübt haben. Daß jedoch auch *Grieg* auf musikalischem Gebiet auf ähnliche Weise befreiend und befruchtend gewirkt hat, ist noch wenig betont worden. Nicht einmal die Anhänger der »Neuen Musik«, die höhnisch über Grieg lächeln, ahnen, wieviel sie gerade diesem Komponisten schuldig sind. Als Grieg in den Jahren zwischen 1870 und 1890 Deutschland und die Welt in jugendlicher Frische eroberte, beherrschte ein starrer, pedantischer Konservativismus Musikschulen, Presse, die meisten Komponisten und ausübenden Künstler. Die guten alten Regeln waren heilig, vor allem das Verbot der parallelen Quinten und Oktaven. Selbst *Wagner*, der kühnste Neuschöpfer der Harmonie, respektierte diese alte Regel. Seine Kunst wurde trotzdem damals als »Zukunftsmusik« verhöhnt, und sein Nibelungenring von der gesamten deutschen Presse abgelehnt.
Und nun platzte plötzlich der junge Grieg in diese feierliche Versammlung gelehrter Professoren hinein! Seine Musik mit den unzähligen leeren und parallelen Quinten wirkte wie eine bolschewistische Revolution. Die damals namhaftesten Kritiker, wie *Bernsdorf* und *Hanslick*, lehnten sie sofort gänzlich ab. Aber trotz allem Widerstand siegte Grieg. Er wurde sogar Modekomponist und ist bis zum heutigen Tag der populärste aller neueren Tondichter geblieben.
Seine Stärke ist, daß seine Kühnheiten niemals künstlich sind, nie eine *gewollte* Neuheit erstreben, »pour épater le bourgeois« und um »noch nie Dagewesenes« zum Ausdruck zu bringen.
Grieg entfaltet seine starke Eigenart auf *uraltem volkstümlichen Boden*. Dabei

muß ich betonen, daß er *einer der eigenartigsten und kühnsten Künstlerpersönlichkeiten der Musikgeschichte* war und nie ein Nachahmer oder bloßer Verwerter der norwegischen Volksmusik gewesen ist.
Die Geschichte der *norwegischen* Volksmusik geht auf die Zeit der Wikinger zurück. Von der damaligen Musik der anderen skandinavischen Länder wissen wir überhaupt nichts. — *Fétis* hat schon (auf das Zeugnis des alten *Giraldus Cambrensis* gestützt) die Theorie verfochten, daß die polyphone Musik im Norden entstanden ist. Nach neueren Forschungen teilen die Norweger wohl diese Ehre mit den Kelten in Wales und Irland. Die noch erhaltene und noch gesungene Musik Islands besteht zum großen Teil aus leeren und parallelen Quinten. Diese eigenartige, manchmal sogar »atonale« Musik kann unmöglich durch die homophone Kirchenmusik in Island eingeführt sein. Es scheint daher einleuchtend, daß *Hucbalds* berühmtes »Organum«, das aus parallelen Quinten besteht, unter Einfluß nordischer Wikinger entstanden ist. Nicht nur in der *isländischen* Musik nehmen aber leere und parallele Quinten einen Ehrenplatz ein, sondern auch in der *norwegischen* Volksmusik.
Grieg hat das harmonische Geheimnis der zum Teil uralten norwegischen Volkslieder und Kuhreigen erlauscht und auf geniale Weise weiter ausgebaut, er hat die rauhe, eigenartige Mehrstimmigkeit, die wilden Rhythmen der Volkstänze in sich aufgenommen und ihnen das Gepräge seines Genius gegeben. Er erstrebt, wie schon bemerkt, nie eine künstliche Originalität, sondern lauscht nur mit dem feinsten Gehör der Ursprache des vom übrigen Europa lange Zeit beinahe isolierten norwegischen Volkes und der inneren Stimme seiner starken Persönlichkeit. Kein Wunder, daß Griegs Musik, aus der frischen Quelle eines unverbrauchten Volkstums geflossen, nachdem der Widerstand der Beckmesser gebrochen war, nicht nur Weltruhm gewann, sondern auch großen Einfluß auf die Komponisten aller Welt ausübte. Am wenigsten auf die bedeutendsten seines eigenen Vaterlandes, z. B. *Svendsen* und *Sinding*, die aus derselben Quelle schöpften, aber ganz anders geartete Künstlerindividualitäten sind. Desto größer war dagegen sein Einfluß in anderen Ländern, vielleicht am größten in Frankreich und Amerika. *Debussy* bekannte sich selber als ein Schüler Griegs, hat offen dessen Einfluß zugegeben. Die leeren und parallelen Quinten und andere Kühnheiten Griegscher Art finden wir in seinen Werken wieder. Der ganze französische Impressionismus steht in Griegs Zeichen. Der Amerikaner *Mac Dowell* ist ein Epigone Griegs, und der deutsch-englische *Delius* verleugnet nicht den Einfluß Griegscher Musik. Auch in Deutschland hat Grieg nicht nur als Befreier, sondern unmittelbar auf die Komponisten gewirkt. Sogar in einer Violinsonate von *Brahms* befindet sich ein Adagio Griegscher Abstammung, und bei *Hugo Wolf*, der Grieg sehr verehrte, finden sich deutliche Spuren Griegschen Einflusses.*) Die Anhäufung paralleler Quinten bei *Richard Strauß* wären

*) Auch *Joseph Marx* ist dem nordischen Meister gefühlsverwandt, wie der Beitrag von Herbert Johannes Gigler in diesem Heft nachweist. Die Schriftleitung.

wohl auch ohne Grieg kaum denkbar. Der Italiener *Puccini* versucht seinen süßlichen Opern mehr Würze durch Griegs Quinten und harmonische Kühnheiten zu geben. Auch in Rußland und Spanien hat Grieg Spuren hinterlassen. Wo Grieg jedoch keine direkte Wirkung ausübte, hat er der Musik neue, starke Impulse gegeben und mächtig dazu beigetragen, eine starre Pedanterie künstlicher Tradition zu brechen. Neben *Richard Wagner* und *Richard Strauß* ist er ein Anreger der weiteren Entwicklung der Musik gewesen und hat neue Wege geöffnet. Auf diese noch wenig bekannte Tatsache sei zu Griegs fünfundzwanzigjährigem Todestag hingewiesen als auf eine weltbedeutende Wirkung seines Schaffens.

DIE GESCHICHTLICHE BEDEUTUNG DES SCHUMANNSCHEN LIEDES

VON

HANS HERMANN ROSENWALD-BERLIN

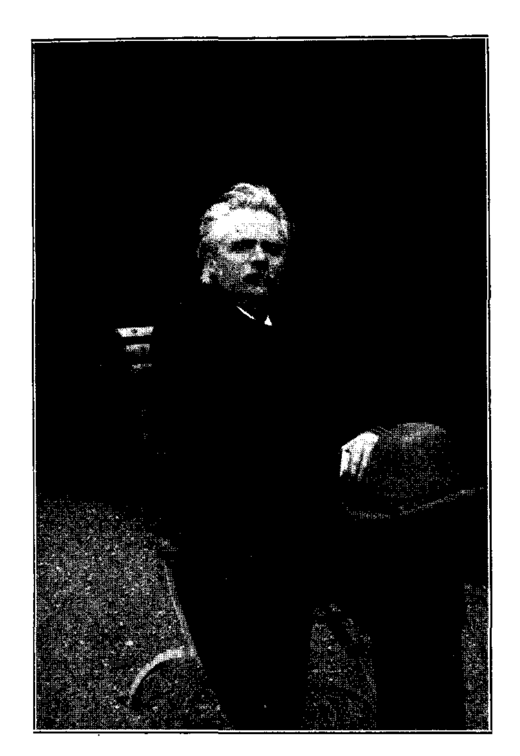
Über Schumanns Instrumentalmusik ist von musikwissenschaftlicher Seite recht viel Beachtenswertes gesagt und geschrieben worden. Das ist durchaus nicht verwunderlich, denn für den Historiker ist die Betrachtung der Schumannschen Instrumentalwerke, vor allem der Sinfonien und der Klaviermusik, besonders lohnend. Mehr als bei jedem anderen Großmeister der musikalischen Romantik lassen sich bei Robert Schumann die verschiedenartigsten Beeinflussungen feststellen. Ja, der Reiz der Klavierstücke liegt nicht zuletzt darin, daß sie sich aus den mannigfachsten entgegengesetztesten Elementen zusammensetzen. Es sind überwiegend Miniaturen, die aus einer Aneinanderreihung skizzenhafter Momentbilder bestehen, deren Einheit jedesmal spürbar bleibt. Man hat diese Klavierpoesien deshalb richtig als zur Einsätzigkeit zusammengeflossene Programmsuiten bezeichnet. Hans Joachim Moser darf in seiner »Geschichte der deutschen Musik«*) mit Bezug auf Schumanns Klavierschaffen sagen, daß darin »Fields Blumigkeit und Spohrs Chromatik, Webers Eleganz und Chopins Klangzauber, Schuberts üppige Schwermut und Bachs herbe Polyphonie« zusammenwirken; wir wissen auch, daß Schumann zu bestimmten Zeiten an den Klavierstil des späten Beethoven erfolgreich angeknüpft hat.

Wenn nicht in gleichem Maße wie über Schumanns Instrumentalwerke über seine Vokalmusik debattiert worden ist, so hat das seine guten Gründe: es ließen sich bisher für sie nicht dergleichen zahlreiche Beeinflussungsfelder wie etwa für seine Klaviermusik nachweisen. Wirkten dort verschiedene Stilelemente günstig auf ein traditionsgebundenes Schaffen eigensten Profils ein,

*) Zweite Auflage, Band 3, S. 170.

so sah man, wenn man Schumanns Gesangskompositionen mit denen seiner Vorgänger und Zeitgenossen verglich, überall nur Trennendes, Unterschiedliches. Man hat es bisher versäumt, die Schumann vorausgehenden Liederautoren gründlicher auf ihren Stil hin zu untersuchen; die Spezialarbeiten über Schumanns Sololiedproduktion beschränken sich darauf, den Emanationen seines künstlerischen Willens durch Vergleichung einzelner Liedfassungen*) nahezukommen oder sie rein phänomenologisch zu erfassen**). In erster Linie vergleicht man Schumann immer wieder mit Franz Schubert, und das ist um so mehr berechtigt, als Schuberts Liedschaffen nicht nur den Maßstab für die Autoren der frühen Romantik und des Biedermeier abgeben darf, sondern weil Schubert auch den jungen Schumann unmittelbar mit seinen Liedkompositionen angeregt hat. Das Resultat solcher Vergleiche mag bestenfalls die Feststellung sein, daß die Lieder beider Meister gehaltlich und gestaltlich manches gemein haben. Von Gemeinsamkeiten in der geistigen Struktur und in der Auffassung kann kaum die Rede sein. Wir dürfen annehmen, daß der junge Schumann, als er im Hause des Dr. Carus die erste Bekanntschaft mit den Gesängen des von ihm damals schon hochverehrten Meisters machte, sogleich gespürt hat, daß sie einer anderen Sphäre entstammten, als es die seine war. Er mußte sich dieser Leichtigkeit und optimistischen Lebensauffassung gegenüber trotz seiner Jugend und trotz seiner großen Hoffnungen als beschwert, als belastet und als frühreif vorkommen. Mag auch schon damals in ihm die Erkenntnis gereift gewesen sein, daß Schuberts Ästhetik als einzige der Zeit für sein eigenes Schaffen als Vorbild in Frage komme, nämlich vor allem das damals durchaus nicht selbstverständliche Postulat, der Tondichter habe bis ins Detail den Gehalt der Dichtung auszuschöpfen, — im innersten Grunde stand sicher auch schon der Leipziger Student dem Leben und der Kunst anders gegenüber: nämlich als erklärter Expressionist. Der Unterschied zwischen dem impressionistischen Liedmeister Schubert und dem expressionistischen Schumann ist von Felicitas von Kraus***) hervorragend gekennzeichnet worden. Er wird besonders klar beim Vergleich der Klavierbegleitungen. Schuberts malender und poetisierender Instrumentalpart ist Zeugnis dafür, daß der Komponist in erster Linie Situationen schildern will, und es ist ein Zeichen seines großen Künstlertums, daß diese äußerlichen Situationen immer mit der Seele eines Tondichters gesehen sind, mehr, daß die Illustrationsmusik bei ihm sozusagen in Empfindungsmusik umgepreßt ist; d. h. es gelingt Schubert, »die beiden von allem Anfang her feindlichen Gewalten Schönheit und Ausdruck zu versöhnen«. Diese geniale Verquickung von Naturalismus und Psychologismus, die in der Geschichte des Liedes beispiellos dastehende organische Verbindung

*) Vgl. V. E. Wolff: »Robert Schumanns Lieder«, Leipzig 1914.
**) Vgl. F. Oehm: »Das Stimmungslied Schumanns« (Leipzig. Diss. ungedr.).
***) In ihrer Arbeit: »Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Schuberts Liedern«, 2. Auflage, Mainz 1928.



EDVARD GRIEG
im Garten seines Heims zu Troldhaugen



Die Mitwirkenden am Musikfest in Bergen 1898
Vordere Reihe von links nach rechts: Amalie Harloff (Sängerin), Agathe Backer-Gröndahl (Pianistin), Edvard Grieg, Gerh. Schjelderup, Erika Lie-Nissen (Pianistin), Ivar Holter (Komponist und Dirigent). — Hintere Reihe: Olsen (Komponist), Lammers (Sänger), Cappelen (Organist), Halvorsen (Komponist), Nina Grieg, Svendsen, Sinding

Dem Geigenmeister Hartmann

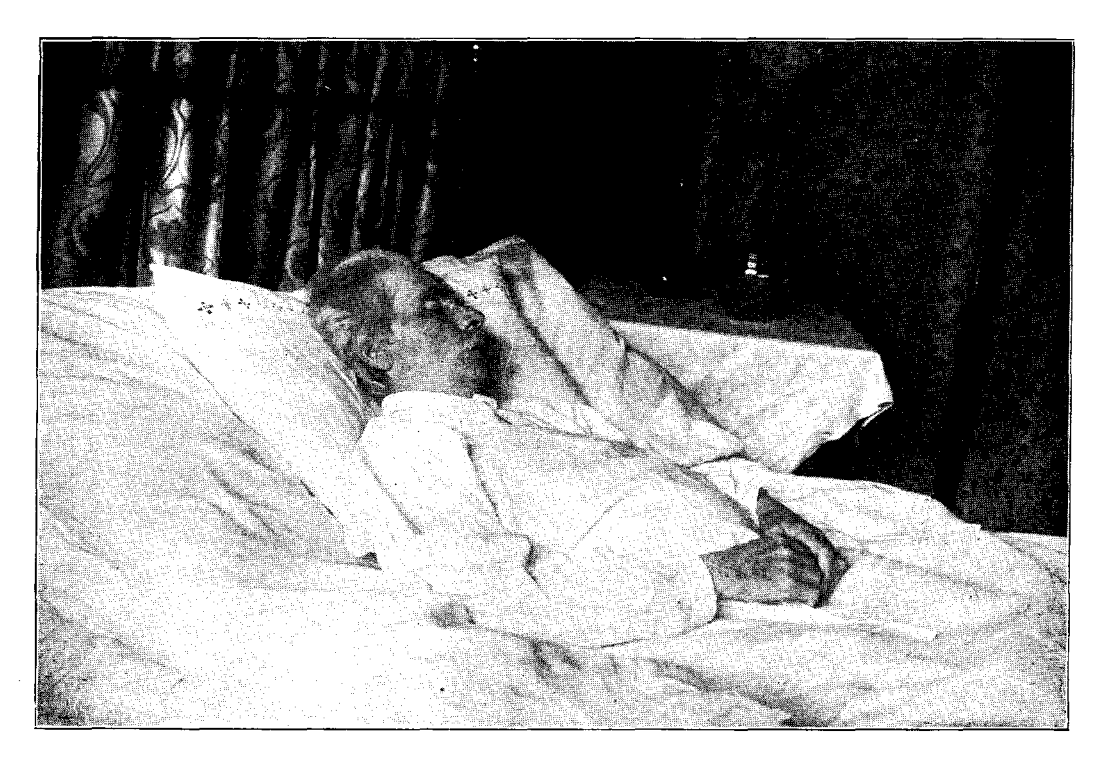
Lento

Mit verehrungsvollem Dank
für den gestrigen genussvollen Abend!

Edvard Grieg

Kristiania 28/10/05.

Griegs Dank an den amerikanischen Geiger Arthur Hartmann für den Vortrag Griegscher Violin-Werke in Christiania 1905



Edvard Grieg auf dem Totenbett

malerischer Ausdrucksmittel mit dem ungestörten Fluß der melodischen Linien ist Schumann keineswegs eigen. In der Anwendung tonmalerischer Mittel ist er äußerst sparsam. Aber er versteht es auf andere Weise, ein Gedicht in seiner Wirkung zu intensivieren. Frei von allen Äußerlichkeiten und damit der größte Antipode Carl Loewes, dessen Liedmusik durch Tonmalereien, durch Zugeständnisse an das Virtuosentum seiner Zeit an Niveau verliert, fesseln Schumann vorzüglich seelische Zustände und Komplikationen, das »Pathos als solches«*). Mit seinem orchestraleren Klavierpart gelingt ihm, was einmal als das Eindringen in die Seele eines Gedichtes vermittels des Instruments bezeichnet worden ist.

Bei diesen fundamentalen Unterschieden zwischen einer Malerisches und Ausdruckshaftes kombinierenden und einer antinaturalistisch-expressionistischen Gestaltungsweise fallen Gemeinsamkeiten in der Melodik und in der Harmonik kaum ins Gewicht. Immerhin seien sie kurz registriert: melodische Ähnlichkeiten bestehen zwischen Schuberts »Rast« und Schumanns »Soldat«, zwischen »Frühlingsglaube« und »Er ist's«, zwischen dem »Doppelgänger« und »Es stürmet am Abendhimmel«; ähnlich wie in Schuberts »Wetterfahne« und dem »Leiermann« treten auch bei Schumann gelegentlich die Stimmung charakterisierenden Motive im Akkompagnement zwischen einzelnen Verszeilen auf. Beide Meister vermeiden gern die klassische Betonungsschwere in den Kadenzen**), sehen von einer formalen Schlußbefestigung ab und verleihen damit ihren Liedern etwas Schwebend-Schwankendes, das im ersten Stück der »Dichterliebe« deutlich wird, wo die pendelnde Stimmung bis zum Schluß durchhält und nur eine pseudohafte Lösung durch eine offene Schlußfrage vorgesehen ist. Andere harmonische Gemeinsamkeiten sind das Halten der Dissonanztöne, die in neuen Akkordzusammenstellungen Bedeutungswandel erfahren, die Dissonanzauflösungen auf unbetontem Taktteil, überhaupt die Einbeziehung der Dissonanzen: bei Schumann überwiegen sie — natürlich im Vergleich zu anderen Meistern der vorangehenden und seiner Generation — die Lösungsakkorde, und das ist es, was nach Ernst Kurth***) seiner Musik den düsteren und selbstquälerischen Charakter gibt. Bei Schubert findet sich auch bereits die nicht mehr nur rhythmische, sondern auch klangliche Ausbeutung der Harmonien mit Durchgangs- und Wechselnoten sowie mit Alterationen. Ein modulatorisch reiches Farbspiel erzielen beide durch das Hinausgehen über eine bloße enharmonische Umdeutung zur Repetition gleicher Klänge, die somit Gelegenheit zu jeweils verschiedenen Fortspinnungen geben. Und will man allgemein-romantische harmonische Ähnlichkeiten nicht ausschließen, so wäre die Nutzbarmachung der Terzverwandtschaft und die Vorliebe für Unterdominant-Modulationen zu nennen.

*) Vgl. A. Schering: »Aus den Jugendjahren der musikalischen Neuromantik«, Jahrbuch Peters 1917.
**) Hierauf macht auch Ernst Kurth in »Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan«, 2. Auflage, Berlin 1923, aufmerksam.
***) Vgl. seine Darstellung der Schumannschen Harmonik in seinem obengenannten Buche.

Auch formale Gemeinsamkeiten zeichnen die Liederzyklen beider Meister aus. Aber auch hier bestehen auf der anderen Seite generelle Unterschiede. Schuberts »Schöne Müllerin« und seine »Winterreise« gehören der Geschichte des »dramatischen Liederkreises« an, die mit Himmels »Alexis und Ida« beginnt. Schumanns »Dichterliebe« und »Liederkreis« (nach Heinrich Heine und dem Freiherrn von Eichendorff) gehören zur Gattung »lyrische Liederreihe«, zu der Liedform, die das subjektive Empfinden in einer Reihe von Liedern ausströmen läßt*); bei dem Chamissoschen Zyklus »Frauenliebe und -leben« kann man freilich betreffs der Zugehörigkeit zu diesen beiden Gattungen verschiedener Ansicht sein**). Bezüglich des Vortrags unterliegen die Liederzyklen bei beiden Meistern gleichen Regeln: man sollte über dem »Einzelschönen« nicht das »Gesamtschöne« vergessen, da, wie Hermann Abert einmal richtig bemerkt hat, die einzelnen Lyrika, auf sich selbst gestellt, nur halbe Wirkung zu erzielen vermögen***). Einzeln vorgetragen, geht ein wichtiges Moment verloren, die den Liederkreisen immanente psychologische Entwicklung, die in der Musik durch allerhand Mittel, z. B. durch Erinnerungsmotive und Umbiegungen, zum Ausdruck kommt.

Für die Erkenntnis der Stellung von Schumanns Liedwerk in der Liedgeschichte ist der Vergleich mit Mendelssohn nicht weniger wichtig. Auch Mendelssohn hat sein Schaffen stark beeinflußt. Bei diesem Vergleich jedoch scheint es nur Unterschiede, scheint es die in jener Zeit denkbar größten Gegensätze zu geben. Sicher ist, daß solche Kontraste unter keinen Umständen einer prinzipiellen Opposition Schumanns Mendelssohn gegenüber entspringen können. Wir denken daran, mit welchem Enthusiasmus Schumann den sechsundzwanzigjährigen Künstler begrüßte, als er 1835 die Leitung der Gewandhauskonzerte übernahm; und seine davidsbündlerisch-fortschrittliche Zeitschrift feierte Mendelssohn immer wieder als den verehrungswürdigsten Künstler Deutschlands schlechthin. Wenn aber auch schon den Zeitgenossen die Temperamente beider Meister unversöhnlich erschienen, so trafen sie dabei ins Schwarze: hier stand ein fast überkultivierter, etwas konventionell-glatter, gelegentlich schematisch-manierierter Weltmann einem unbeholfeneren Einsamkeitsmenschen von zarter Keuschheit und bescheidener Innerlichkeit gegenüber. In der Kunst bedeutet das nichts weniger als zwei verschiedene Prinzipe, und es ist nicht verwunderlich, daß wir immer wieder auf solche Unterschiede stoßen, die den Unterschied von Formalismus und Subjektivismus ausmachen. Ganz selten kommt es vor, daß wie bei Mendelssohn bei Schumann zwischen Text und Melodie durch Aussparungsbestrebungen diktierte Akzentwidersprüche hervortreten. Daß ein Sequenzmotiv wie im »Wilden Schiffmann« oder wie in »Rose, Meer und Sonne«

*) Vgl. zu dieser Einteilung Hans Böttchers »Beethovens Lieder«, Augsburg 1928.
**) Böttcher (a. a. O.) rechnet ihn anscheinend selbstverständlich der Liederreihe Reichardtschen Gedenkens zu.
***) Hierzu vgl. seine Schumannbiographie in »Reimanns Berühmten Musikern«. 5. Auflage, 1917.

statt des natürlichen Wortakzentes auf die Deklamation und damit auf die Konzeption der Melodie einwirkt — ein für Mendelssohn tausendmal nachweisbares Stilelement — ist bei Schumann Ausnahme. Mendelssohns harmonische Einflüsse auf ihn sind schwach: natürlich findet man auch bei Schumann das von Luise Leven*) sehr hübsch als »romantisches Helldunkel« bezeichnete, seit Berger datierende Verwischen des Tongeschlechtes (durch die Anwendung der Mollsubdominante in Dur), das Molldur. Selbstverständlich weichen auch Schumanns volkstümliche Lieder in die nächstgelegenen Tonarten aus und folgen den bei Mendelssohn stereotyp gewordenen, traditionellen Modulationen**).

Was macht bei diesen großen Unterschieden zwischen Schumanns Liedschaffen und dem Schuberts einerseits, Mendelssohns andererseits die geschichtliche Gebundenheit von Schumanns Vokalmusik aus?

Für den Stil einer großen Anzahl dieser Lieder war das Studium Johann Sebastian Bachs von Wichtigkeit. Mit diesen Studien steht Schumann nicht allein in seiner Zeit. Selbst der effekthaschende, Äußerlichkeiten zugeneigte Loewe, vor allem aber Robert Franz und später Johannes Brahms versenken sich in die Welt Bachs. Zum Teil rührt das Bachstudium daher, daß man dem hohlen Virtuosentum den Rücken kehren möchte und hier das Gegengewicht findet, dann aber verfolgt man Mendelssohns Bestrebungen weiter, der durch die denkwürdige Aufführung der Matthäuspassion Bachs Musik neu belebt hatte. Diese Bachzuwendung Schumanns ist wie Loewes Anknüpfen an den evangelischen Choral, Franzens Liebäugeln mit dem Minnesang und Brahmsens Wiederaufnahme des alten Volkslieds zu beurteilen. Richard Hohenemser***) hält die ältere Kunst für wesentlich und befruchtend nur für Schumanns Instrumentalmusik. Für seine Vokalmusik ist sie sicherlich nicht bedeutungslos: man denke nur an rein polyphone Gesänge wie »Eingeschlafen auf der Lauer« und »Zwielicht« oder an die selbständige, feierliche, rhythmisch-punktierte Begleitung von »Im Rhein, im heiligen Strom«, und man hat Einflüsse des Neobachismus und der musikalischen Renaissancebewegung des vorigen Jahrhunderts. Viele Lieder Schumanns sind überzeugende Beispiele für das Nazarenertum seiner und der folgenden Epoche, für eine Kunstbewegung, deren Geschichte noch zu schreiben bleibt.

Schubert hatte in Wien ein genüßliches Epigonentum zum Erben seines Liedschaffens eingesetzt. In meiner »Geschichte des deutschen Liedes zwischen Schubert und Schumann«†) habe ich die markantesten Vertreter der ihm nachfolgenden Generation zu zeichnen versucht. Schumann brauchte sich nicht verpflichtet zu fühlen, an die Sentimentalität eines Füchs, an den

*) In ihrem Buch: »Mendelssohn als Lyriker unter besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zu Berger, Klein und Marx«, Diss. Frankfurt 1925.

**) Nämlich: Tonika, Oberdominante, Unterdominante, Tonika (in Dur-Liedern), Tonika, Tonikaparallele, Unterdominante, Tonika (in Moll-Liedern).

***) Vgl. seinen bemerkenswerten Aufsatz in der »Musik«, Jahrgang 1910 (IX, 17).

†) Erschienen in der Edition Benno Balan, Berlin 1930.

Bänkelsängerton eines Proch, an den Romanzenstil eines Dessauer anzuknüpfen: nur einer dieser Schubertjünger mußte ihn interessieren, mußte überhaupt jeden, der sich damals mit der Liedkomposition befaßte, interessieren, nämlich der unerhört begabte, von mir zum erstenmal stilkritisch behandelte*), dann auch von Helmuth Schultz**) zum Gegenstand einer Dissertation erhobene Johann Vesque von Püttlingen, der unter dem Pseudonym Hoven eine große Anzahl äußerst wertvoller, von dem Durchschnitt damaliger Produktion weit entfernter Lieder schrieb; zwei davon veröffentlichte ich in meiner Sammlung »Lieder der deutschen Romantik«***). Hoven darf als der Meister des ironischen Liedes romantischer Prägung gelten, als den ihn vor allem seine »Heimkehr«, 88 Gedichte aus Heines Reisebilder, vorstellt, und als der er von seinen Zeitgenossen gerühmt wurde. Schumann hat immer wieder, ebenfalls besonders in Heinekompositionen, an Hoven angeknüpft und jedenfalls für die Gattung des ironischen Liedes wie auch überhaupt von ihm direkte Anregungen empfangen. Wir wissen, daß ihm dieser Meister als bedeutendster Liedkomponist Österreichs erschien, und die »Geisterinsel«, eine seiner besten Kompositionen, wurde in der »Neuen Zeitschrift für Musik« abgedruckt.

Nicht zu unterschätzen ist der Einfluß der Komponisten der südwestdeutschen Schule jener Zeit, deren bedeutendster Vertreter Friedrich Silcher ist; auch Konradin Kreutzer darf man trotz seiner Wiener Zeit ihr zurechnen. In diesem Kreise wurde das volkstümliche Lied gepflegt, und das Studentenlied erfuhr hier eine seitdem nicht mehr erreichte Blüte. Wenn Moser sagt†), daß in keiner Kunst die klassische Hochstimmung des damaligen deutschen Studententums so edlen und begeisterten Ausdruck gefunden habe wie in Schumanns Liedern, so erhärten das zahllose Beispiele: Anklänge an das volkstümliche Lied der Zeit (wie in Opus 36, 3 und in den »Wilhelm-Meister«-Liedern) und an die Gesänge des Rudolstädter Komponisten und Kammersängers Albert Methfessel, die für den einstigen Heidelberger Studenten mit der »wüstfreien Weltansicht« nicht verwunderlich sind. Studentisches Empfinden spiegeln ein paar der schönsten Schumannlieder wieder: »Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes«, »Des Sonntags in der Morgenstund«, »Wohlauf noch getrunken«.

Von anderen Komponisten gewinnen neben dem regsamen Zöllner und dem eigenbrödlerischen Volkslieder-Zuccalmaglio vor allem Wiedebein, Spohr und Burgmüller auf Schumanns Liedschaffen Einfluß. Wiedebein mit seinen knappstrophischen, etwas hausbackenen Liedern, Spohr mit seiner Scheinpolyphonie, Burgmüller mit seiner Ästhetik schlechthin. Für Burgmüller hatte

*) In meinem obengenannten Buche (S. 29ff.).
**) Johann Vesque von Püttlingen, 1928.
***) Unter dem Namen »Onegin-Lieder« im Handel bekannt und erschienen in der Edition Benno Balan (1929).
†) »Geschichte der deutschen Musik«, a. a. O., S. 166.

Schumann das größte Interesse; er rechnete den Frühvollendeten unter die »Feldherrntalente« des Liedes, er demonstrierte an Burgmüllers Werken, er bewunderte sein tiefes Eindringen ins Detail, seinen subtilen Klaviersatz, seine poesievollen Zwischenspiele, seinen Feinsinn für die Ausgewogenheit von Gesang und Instrument. Auch jungaufstrebende Liedkomponisten wurde er nicht müde zu beobachten, etwa einen Theodor Kirchner, dem er wie ein Vater Vorzüge und Mängel seiner Liedkompositionen auseinandersetzte, oder einen Karl Koszmaly, der die schlesische Liedproduktion der Zeit repräsentiert. Robert Franzens Erstlingswerk, die »Zwölf Gesänge« von 1843, läßt ihn aufhorchen. Er empfindet sofort, daß er in dem jungen Meister den Sekundanten erwerben würde in seinem Kampf gegen das Philistertum, gegen das Floskelwesen, das sich infolge des starken Eindringens der italienischen Oper auf allen musikalischen Gebieten breitmachte, und gegen Kurpfuscherei und Effekthascherei, die seiner Ansicht nach besonders von dem ihm grundverhaßten Karl Banck propagiert wurden. Auch die ausländischen Komponisten finden seine Beachtung: der Schwede Johann Berwald, der Weyseschüler Hartmann, Gade, Hornemann, Helsted und Lövenskiold. Gerade die letzten hält er für vorbildlich, was Textwahl und Auffassung angeht.

Von Loewe trennt ihn grundsätzlich der Verzicht auf Äußerlichkeiten. Doch scheint er ihm deshalb nie ernstlich feind gewesen zu sein. Philipp Spitta hat auf Schumanns Abhängigkeit von Loewe in formalen Dingen erstmalig hingewiesen. Zu den diesbezüglichen Balladen gehören die zum Teil von Schumann als Romanzen bezeichneten Stücke: »Die Löwenbraut«, »Die beiden Grenadiere«, »Die feindlichen Brüder« u. a.; die Verwandtschaft zeigt sich jedoch am deutlichsten in der »Frühlingsfahrt«: während die Melodik in dem eigentlich variiert-strophischen Lied nicht nur innerhalb der Verszeilen, sondern auch in ihrer gegenseitigen Beziehung unangetastet bleibt, ändern geringfügige Abweichungen vom primären Duktus grundlegend den Charakter, ebenso dem Inhalt adäquate Umbiegungen und Versetzungen des Dur nach Moll.

Was Schumanns Liedwerk als den Abschluß einer Epoche und damit als wichtiges Glied in der Geschichte des deutschen Liedes kennzeichnet, ist nicht zuletzt die vor ihm nie und nachher ganz selten erreichte Universalität seines Stoffkreises. Sie wird nur möglich bei einem Komponisten, der wie Schumann Tondichter war, der in der Literatur ebenso wie in der Musik zu Hause ist, und der womöglich auch selbst dichterisch gestalten konnte. So bleibt dieses Liedwerk vor allem bewundernswert seiner Mannigfaltigkeit seelischer Empfindungen wegen: in gleicher Weise inspiriert seine Gesangsmusik »Eichendorffs natürliche Fabulierlust und Heines Selbstironie, Chamissos Schlichtheit und Kerners Mystik, Platens Formenspiel und die ekstatische Überhitztheit einer Elisabeth Kulmann, Rückerts Daseinsfreude und Byrons Weltschmerz, Reinicks Naivität und Goethes Gedankenschwere«.

DIE FRANZÖSISCHE MUSIK IM ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERT

VON

ANDREAS LIESZ-WIEN

I.

Die bedeutungsvollsten Fundamente der neueren fanzösischen Musik im 19. Jahrhundert finden wir in den Schulen von *César Franck* und *Gabriel Fauré*. Führt von César Franck die direkte Linie über *Vincent d'Indy* zur *Schola cantorum*, die, aus einer Schule des liturgischen Gesangs rasch zu einem Ausbildungsinstitut von Rang — für eine Zeitspanne jedenfalls — emporgeblüht, durch intensive Beschäftigung mit der Vergangenheit, die Rückwärtsbewegung zu Bach und dem Mittelalter sowie das handwerkliche Moment in der Kunst förderte, so ist eine Verbindung mit *Debussy* (Struktur der Akkorde) gleichfalls nicht außer acht zu lassen. Von ungleich größerer Wichtigkeit ist aber die *Fauré-Schule*, die, durch die Persönlichkeit Debussys ergänzt, die eigentliche Grundlage der französischen Modernen darstellt. Debussys europäische Erscheinung, wie die jedes überragenden schaffenden Künstlers als Kollektivbegriff der Zeitkräfte erfaßt, zeigt, lediglich im Rahmen der französischen Musikgeschichte betrachtet, einen gewandelten Aspekt, löst sich in Einzelwirkungen auf, die nicht alle allein von ihm ausgingen, wohl aber durch ihn allein europäisch bedeutsam wurden. *Gabriel Fauré* muß mit Debussy in einem Atem genannt werden; er ist die Basis, auf der die Befreiungstat der französischen Kunst überhaupt erst möglich war. Hier (in gewissem Sinn auf der Grundlage Gounod und Saint-Saëns) tritt zum erstenmal seit den Klavezinisten der durch deutsche, insbesondere deutsche romantische Kunst verschüttete echt französische Geist wieder offensichtlich zutage. Gegenüber Fauré gibt Debussy das hinzutretende poetische Moment wie seine überstarke Sensibilität die europäische Überlegenheit, doch ist dessen Einfluß innerhalb der französischen Musik von grundlegender Bedeutung. Nicht technische Merkmale sind es, die die Fauré-Schule eint, es ist vielmehr die typisch französische ästhetische Anschauung, der Geist der Klarheit, Konstruktion und Beschränkung der Mittel, der sie alle verbindet. *Ravels* Musik bedeutet das ins Abstrakte getriebene konstruktive Extrem Fauréscher Kunst; intellektuell, voll schärfster Logik wie architekturalem Sinn, ist ihr jedes emotionelle Moment fern. Dieser ausschließlich technische Geist trennt seine Kunst von Debussy. Vuillermoz hat den Unterschied der beiden Künstler treffend mit dem Ausspruch charakterisiert: Es gibt zwar mehrere Arten, Debussy zu interpretieren, es gibt aber nur eine einzige für Ravels Werke. Die Entwicklungskurve Ravels, von verhältnismäßig schwacher Neigung, ist gekenn-

zeichnet durch L'heure espagnole, L'enfant et les sortilèges (starke Vereinfachung; melodische Behandlung der Singstimme an Stelle des Sprechgesanges in der erstgenannten Oper; Jazzeinfluß); La Valse, Bolero (im Vordergrund das rhythmisch-dynamische Moment); Schönberg-Gefolgschaft zeigen die drei ausgesprochen atonalen Gesänge von Mallarmé. — Auch *Florent Schmitt* läßt trotz seines unaristokratisch, daher ein wenig unfranzösisch anmutenden grandiosen, starklinigen Gewaltstiles die architektonische Klarheit des Fauré-Schülers nicht missen (46. Psalm; La tragédie de Salomé; Quintett; Antoine et Cléopatre; Salammbô). Durch seine starken energetischen Kräfte auf das Gebiet des Rhythmisch-Dynamischen gewiesen, ist eine gewisse Vorläuferschaft seiner Musik zu Strawinskij wie eine Wechselwirkung mit diesem Komponisten nicht zu verkennen. Die Hymne funèbre (1899) für Chor und Militärorchester sowie die am Vorabend des Krieges geschriebenen Dionysiaques für den gleichen Instrumentenkreis sind als Ankündigung des Orchesters ohne Streicher zu werten. *Roger-Ducasse* mit seiner farbenreichen Kunst wie *Louis Aubert*, Schöpfer einer nuancenfeinen Musik, sind aus der großen Zahl direkter Fauré-Schüler noch hervorzuheben. *Albert Roussel* zählt, trotz an der Schola genossenen Unterrichts, zu den Indépendants. Seine weitausladende Entwicklungskurve beginnt in starker Farbigkeit (Le Poème de la forêt), um mit dem 80. Psalm die Grenzen der Neuen Sachlichkeit zu streifen; das emotionelle Moment ist jedoch nie aufgegeben. Spätere Werke, wie das Trio Opus 40 und das Ballett »Ariane et Bacchus«, betonen aufs neue feinfarbige echt französische Nuancenkunst, der sich ein exotischer Einschlag — Eindrücke von Ostasienreisen — (Padmavâti) koordiniert. *Paul Dukas*, gleichfalls Indépendant, zeigt in seiner Oper »Ariane et Barbe bleue« eine reife Verbindung konstruktiv-architektonischer Klarheit mit flutendem Temperament. Diese Musik ist ihrem inneren Wesen nach rein sinfonisch, nur äußerlich an die Opernform gekettet und fast als »musique pure« zu bezeichnen. Fünf Jahre nach Pelléas uraufgeführt, liegt die historische Bedeutung des Werkes in der erneuten Bestätigung der jung erstandenen französisch-nationalen Musik.

Die erwähnten Künstler der Vorkriegsgeneration sind vornehmlich unter zwei Gesichtspunkten zu erfassen: einmal als Träger echt französischen Geistes, *als Verbreiterung der Basis Fauré-Debussy*, sodann als ausgesprochene *Übergangserscheinung* in gewissen Momenten bald mehr bald weniger auf eine neue Ära hinweisend. In letzter Hinsicht sei noch besonders auf Debussys alle wichtigen Etappen andeutende Eigenentwicklung verwiesen*).

2.

Die Wurzeln der antiromantischen Bewegung (es sei hier nur die große umwälzende letzte Bewegung, nicht die einzelnen Reaktionen innerhalb der

*) Vgl. Liesz: Debussys historische Bedeutung; »Die Musik«, April 1931.

Romantik selbst ins Auge gefaßt) lassen sich bis ins 19. Jahrhundert verfolgen. Vor dem Krieg flammt sie auf. Im Krieg, diesem Zeitabschnitt ausgeschalteter Kultur, nehmen ungewisse Gefühle, wenig scharf umrissene Ideen fluidumhaft greifbare Gestalt an, um sich dann mit starker Stoßkraft gegen die schon angemorschten Stützen eines alten Anschauungskreises, der ohne Relativitätsgefühl und geweitete historische Kenntnis betrachtet und darum als allgemein gültig angesehen wurde, in technischer wie ästhetischer Hinsicht zu wenden. Das *rhythmisch-dynamische Problem,* dessen gesteigerte Betonung sich in Frankreich u. a. in einem starken Anwachsen iberischen Einflusses äußerte (Bizet, Lalo, Chabrier, ferner Debussy, Ravel) tritt scharf hervor und ändert naturgemäß die gesamte Grundauffassung der Harmonik. Der »*Sacre*« von *Strawinskij* ist die entscheidende Auslösung. Die kurz darauf einsetzende Hochflut der Negermusik, insbesondere des Jazz (vorher Cakewalk, Ragtime), erweitert und vertieft das Problem in ungeahnter Weise und gibt zugleich den Anstoß zu neuer Farbnuancierung in Ausgestaltung des Schlagzeuges wie in Umgestaltung des Orchesters allgemein (kleines Orchester, vgl. auch Schönberg; Umgruppierung der klanglichen Schwerpunkte). Das *Moment der Bewegung* erhält in der Musik durch die Rhythmik neue Impulse. Der »Sacre«, im Grunde noch urromantisch, bietet gleichzeitig gegen den Impressionismus eine Lehre der Herbheit, zugleich eine Lehre der Freiheit, während die »Noces« auf rhythmischer Grundlage den Pol der l'art dépouillée, einer neuen Musik ohne Überladenheit, erstmalig betonen. Es ergibt sich in dieser Zeit der merkwürdige Zustand einer Kunst, die zwischen den Komponenten extremer Ichbetonung (Freiheit in der Behandlung der Materie) wie starker Ichverleugnung (in objektiv-gradlinigem Formenwollen) schwankt. In der *Linearität* findet die Musik der neuen Sachlichkeit ihre objektive Basis; in Parallele steht das Streben nach einer musique pure. Auch hier wirkte Debussy mit seiner Ästhetik vorbereitend, wenn nicht durch seinen Einfluß lateinischen Geistes ausschlaggebend. »Europäische Musik« (im Gegensatz zu nationaler Musik) bedeutete in dieser Zeit und in der gesamten neoklassischen Auswirkung bis auf unsere Zeit nichts anderes als das Auseinandersetzen germanisch-slawischen Inhalts mit der lateinischen Form (Musterbeispiel Strawinskij). Arnold Schönbergs *Tonalitätsprobleme* machen in dieser Zeitkrise gleichfalls ihren starken Einfluß geltend wie später die dem französischen Geist im Technischen verwandten *Konstruktionsprobleme.* Die Hinwendung zur *Musikhall* (ebenso wie die damit verwandte Farce und die Unsentimentalität der Opern- und Theaterstoffe, in etwas anderer Richtung gelegen: das marionettenhafte Moment wie auch die Hinwendung zum Griechischen) ist als Reaktionsbewegung gegen die weiche Nuance des Impressionismus, gegen das metaphysische Moment der Romantik, gegen Vermengung von Kunst und Leben zu erfassen. Dieser Richtung ersteht auf französischem Boden ein eigener Vorkämpfer in *Erik Satie.*

In ihm erfährt gleichfalls das *Problem der Vereinfachung (Primitivismus)* seine bis zum Nüchternen gehende extremste Betonung. Gelang es Satie nie, das Genialische seines Wesens in künstlerisch vollwertige musikalische Form umzusetzen, so ist das von feiner Zeitempfindung getragene Wollen seines fortschrittlichen, durchaus antiromantischen Ideenkreises unleugbar von starkem Einfluß auf die junge Generation gewesen. »La Parade« steht im Mittelpunkt der neuen Ästhetik und vereinigt die drei Namen Picasso, Satie und Cocteau; letztgenannter hat in seinem Buch »Le Coq et l'Arlequin*) das neue Kunstwollen erstmalig aphoristisch umrissen. »Assez des images, de vogues d'aquariums d'ondines et de parfums de la nuit, il nous faut une musique sur la terre; une musique de tous les jours.« »Après Pelleas, le Sacre. Après le Sacre une musique de France, une fille robuste, saine, franche, qui n'ait pas le mal de Pott, mais qui possède des os solides au contraire.« Diese Ästhetik schloß unter Führerschaft von Satie und Cocteau die »*Six*« (Honegger, Milhaud, Auric, Poulenc, Tailleferre, Durey) zu einer Gesinnungsgemeinschaft zusammen. Da Saties positive Leistung, wie oben fixiert — und die Geschichte scheint dem Recht zu geben — in der Hauptsache in der Idee, weniger im Musikalischen zu suchen ist, so ist die Bemerkung Dumesnils**) als nicht unberechtigt von der Hand zu weisen. »Reste à savoir, si le vraie maître des Six ne fut pas Strawinskij plutôt que Satie!«

3.

Mit Satie und Strawinskij war ein fremdes Moment der Härte und robuster Kraft in die französische Musik eingezogen, das hier bisher nicht beheimatet war. Dieses tritt als Novum neben die oben in ihrer Eigenart auseinandergesetzte Fauré-Debussystische Basis. Die mannigfaltigen individuellen Verwandlungen dieser beiden stets miteinander unter Schwerpunktsverschiebungen verflochtenen Einflüsse geben der gesamten jüngeren Generation das Gepräge. *Auric* hat neben Milhaud am konsequentesten Saties Lehre von der Einfachheit angewandt. Schon vor dem Krieg einer art dépouillée zugewandt, befähigte ihn seine starke intellektuelle Anlage, sich klassischem Geiste am unbefangensten zu nähern (»Les Facheux«). »Marlborough s'en va-t-en guerre« liegt in der direkten Fortsetzung von »Parade« und »Relâche«. *Milhaud* beginnt, obwohl von vornherein zu kräftiger Farbgebung prädestiniert, in der Anknüpfung an Debussy (La brébis égarée; Violinsonate). Saties Einfluß zeigt sich in äußerster Prägnanz und Härte. Der simple Obstinatoaufbau vermag nichtsdestoweniger grandiose Wirkungen hervorzubringen (Orestie). »Le boeuf sur le toit« zeigt Musikhall mit Dadaeinschlag. Das lineare Problem tritt in der kompakteren Form des Polytonalen auf. Das rhythmisch-dynamische Problem, insbesondere in solistischer Ver-

*) Paris 1918 (1926).
**) La musique contemporaine de France, Paris 1930.

wendung des Schlagwerkes ausgestaltet (wie bei Strawinskij in »l'histoire du soldat« so bei Milhaud: »L'homme et son désir«; »La création du monde« [spezieller amerikanischer Jazzeinfluß], »Salade«) usw. findet im Konzert für Schlagzeug und Orchester seine konsequente Auswertung. *Honegger*, von der französischen Musik nicht zu trennen, empfängt am Beginn seines Weges gleichfalls Anregungen von Debussy (»Six poèmes tirés de l'Alcool d'Apollinaire«), um in dem Streichquartett den anderen Pol seines Wesens: Bachsche Polyphonie, zu betonen (ein Einfluß Händels in seinen biblischen Werken ist hinzuzurechnen). Mannigfache eklektische Einflüsse deutscher und französischer Art (Wagner, R. Strauß, Ravel, Schönberg) verbreitern diese Grundlage. Das rhythmisch-dynamische Moment in der religiösen Atmosphäre des »König David« dem Linearen beigeordnet, macht sich gleichberechtigt, mitunter überlegen in Sport und Maschine (»Horace«, »Pacific«, »Rugby«). Hier tritt die Bindung mit Strawinskij am schärfsten zutage. Das emotionelle Moment behält stets einen starken Akzent; alle technischen Elemente wie Tonalitätsprinzipien sind stets als Mittel zum Zweck zu werten. Die einheitliche Verschweißung verschiedener Stilgrundlagen zu stets persönlicher, meist gradliniger Wirkung ist ein hervorstechender Zug der Kunst Honeggers, ebenso wie das starke Architekturgefühl (vgl. u. a. das letzte Chorwerk »Cris du monde«). Auch hier herrscht in gewissem Sinne, Bach-verbunden, der Geist Faurés. *Poulenc* stellt nach Beginn in farbiger Nuancierung den Primitivismus Saties in den Vordergrund (Sonate für zwei Klarinetten). Die sprühend-natürliche Musik von »Les Biches« zeigt starken Strawinskij-Einfluß. Später herrscht das salonhafte Moment vor. *Durey*, *Tailleferre* wie der den Six nahestehende *Migot* bleiben mehr auf dem Gebiet der lyrischen Nuance.

4.

Europäische Situation nach 1930: Das Chaos technischer wie antiromantischer Probleme der Nachkriegszeit — an sich eine durchaus entwicklungsgeschichtlich logische Erscheinung — hat sich gelichtet. Wenn nicht gelöst, so sind die Probleme doch in Bahnen ruhiger Entwicklung gelenkt. Stellte Strawinskij als Verkörperung der antiromantischen Tendenz in der neoklassischen Richtung (Pulcinella, Klavierkonzert, Oedipus bis zum Psalm) ein gewisses Gleichgewicht zwischen Technik und Seele, unter starker Betonung des Objektiven, wieder her, so scheint Schönberg den allerersten Beginn eines neuen Zeitalters auf dem Gebiet der Musik anzudeuten, das, wie in der allgemeinen kulturellen Strömung, so auch hier als Ablösung der auf die »Entdeckung des Individuums« gerichteten Renaissance — die Romantik als deren Ich-überbetonende zerfasernde letzte Konsequenz — zu erfassen ist. Der Begriff »Seele« erscheint in neuem objektiven Gewande, man könnte jetzt von einer »Metaphysik der Technik« reden. (Parallelen zu Schönberg: Hindemith, Bartok und der in Deutschland noch wenig bekannte Tibor Harsanyi.)

Die französische Musik, wie Kunst allgemein, im Grunde wenig zu radikalen Exzessen geneigt, vermochte auch die große Problematik der Kriegs- und Nachkriegszeit nicht in exponierte Stellungen zu bringen. Paris stand zwar mit im Vordergrund modernster Bestrebungen; wie in der Malerei gingen die extremen Anregungen (abgesehen von Satie) jedoch von Ausländern aus. Hier war zudem der Kampf um das konstruktiv-intellektuelle Moment in der Musik an Stärke in keiner Weise mit dem erbitterten Ringen in dem von Natur romantisch-metaphysisch eingestellten Deutschland zu vergleichen, besaß doch Frankreich eine gewisse gemäßigte Parallele zu Schönbergs »Metaphysik der Technik« bodenständig in dem Geiste Fauré-Debussys.
Auch in der französischen Kunst macht sich naturgemäß gegen Ende der zwanziger Jahre eine starke Beruhigung bemerkbar; wie in Deutschland fordert man vom Kunstwerk nicht mehr so sehr Probleme als *positive Werte.* Die Auswirkung zeigt sich, wie auch in andern Ländern, darin, daß eine Anzahl von Musikern, deren Bedeutung nur an Werten des Problems hing — aber auch viel Bluffmusikertum, allen problemvollen Epochen zu eigen —, trotz Ideen, aus Mangel an wirklicher Musik in Bedeutungslosigkeit zurücksank. Die jüngste Generation in Frankreich hat im Durchschnitt die Alternative Gounod (Fauré) — Strawinskij (Satie) zugunsten Gounods entschieden. Die wenigen ausgeprägten Musiker zeigen individuell abgewandelte Synthesen beider Richtungen. Der mit ausgezeichnetem Klangsinn begabte *P. O. Ferroud* hat seinen Schwerpunkt im Farbigen, im ausgesprochen Nuancenhaften, das ein gewisses gradliniges lineares Moment sowie ein wenig Schönbergscher Einfluß erhärtet (Sinfonie in A). *Jacques Ibert* zeigt nach anfänglich ausgesprochen Debussystischer Grundlage (»Persée et Andromède«) in seinen komischen Opern »Angélique« und besonders in »Le Roi d'Yvetot« ausgeglichenste Vereinigung echt französischer Nuance mit einem kraftvolleren, aber nicht ausgesprochen herben Moment.
Bei *Marcel Delannoy* gesellt sich zu einem Akzent debussystischer Kunst am Anfang ein rhythmisches Moment (Jazz), wie bei Ibert im Gesamtrahmen wohl verarbeitet. Die Opern: »Le Fou de la dame«; »Le poirier de Misère« weisen die innige Verschmelzung dieser Elemente mit einer ausgesprochen herben Linearität — die Härte läßt nur Parallelen mit Milhaud zu — als Hauptgrundlage seiner Kunst — auf. Die Quellen der Anregung liegen unzweideutig in der Renaissancemusik eines Claude le Jeune wie eines Josquin de Près. Verwandt mit dem Debussy der Balladen scheint Delannoys Kunst am reinsten mit der altfranzösischen linearen Tradition verbunden zu sein.
Diese drei stilistischen Differenzierungen, die der altfranzösischen linearen Tradition, bei Delannoy, die der energetischer gewordenen Farbigkeit, Fortführung von Debussy-Fauré, bei Ferroud, schließlich ein gewisser Ausgleich zwischen französischem Geist und Europäertum bei Ibert sind bezeichnend für den Stand der gegenwärtigen jüngsten französischen Musik.

JOSEPH MARX DER FÜNFZIGER

VON

HERBERT JOHANNES GIGLER-BERLIN

Am dreiunddreißigsten Todestage Otto Nicolais, des seltsamsten Romantikers der deutschen Oper, ist Joseph Marx zu Graz geboren, vierunddreißig Jahre später, auf den Tag, schloß Max Reger, die große deutsche Hoffnung des zwanzigsten Jahrhunderts, die Augen. So steht Marx zwischen zwei Toten, deren Schaffen zu dem seinen Beziehung hat. Von den Romantikern hat er unstreitig die Farbe, den Ausdruck, vom Spätromantiker Reger die Architektonik.

Vor etwa fünfundzwanzig Jahren veranstaltete der schwarzlockige, hochgewachsene Jüngling in seiner Vaterstadt einen Liederabend, der Aufsehen erregte, auch in Graz, das zu der Zeit eine Hochburg der Musikpflege war. Gar nicht lang vorher hatten sich hier Musiker von europäischer Geltung versammelt, um ihre Werke aufzuführen. Mahler, Schillings, Strauß, Reger, Puccini. Und alle fühlten sich in Steiermarks Landeshauptstadt wohl. Graz hatte seine Tradition. Muck, der in den achtziger Jahren am Stadttheater Kapellmeister war, hatte hier eine Stätte ernster und hoher Musikpflege geschaffen. E. W. Degner leitete den von Kienzl und Hausegger zur Blüte gebrachten Musikverein, für den schon Schubert, das Ehrenmitglied, seine h-moll-Sinfonie geschrieben hatte. Auch mit Hugo Wolfs leidvollem Schicksal ist Graz aufs innigste verknüpft.

In dieser Sphäre ist Joseph Marx aufgewachsen. Hier hat er sich durch den strengen, kurzsichtigen Drill des Gymnasiums gekämpft. Heute noch geht mancher Peiniger, steinalt und unzeitgemäß, durch den grünen Stadtpark. In seiner Familie war man der Musik nur abhold, insofern sie den Gang der Gymnasialstudien beträchtlich behinderte, zumal der Jüngling es weder auf dem Klavier noch auf der Geige zu nennenswerten Erfolgen brachte. Erst auf der Universität zeigte er, daß er ein tiefgründiger Wissenschaftler der Musik ist. Unter Meinong, dem weltberühmten Erkenntnistheoretiker, und Witasek betreibt er philosophische Studien, seine Arbeit: »Die psychologischen Gesetzmäßigkeiten der Tonalität« wird mit einem Preis ausgezeichnet, mit einer bemerkenswerten Dissertation über die »Psychologie des Musikhörens« erwirbt Marx den Doktorgrad.

Nun kann er sich neben den Freuden des Lebens gründlichen Studien der Musik hingeben, Tage und Nächte verbringt er bei Büchern und Partituren und eignet sich auf den Gebieten der Kunst ein ungewöhnliches Wissen an, es gibt kaum ein bedeutendes Werk der Musik oder Literatur, das er nicht gründlich studiert hätte. So findet er sich und seine Note, sein Klangphänomen in den unvergleichlichen Liedern des großen Landsmannes und Land-

schafters Hugo Wolf. So locken ihn die französischen Impressionisten Satie, Debussy, Ravel in ihre farbenprächtige Sphäre, so die Russen Mussorgskij und vor allem der Zeitgenosse Skrjabin. Auch Grieg, dessen Welt ihm erst viel später vertraut wird, geht nicht spurlos an ihm vorüber. Das Wagner-Erlebnis, das zu dieser Zeit in Graz besondere Früchte trug, durchglüht ihn. Die Ausdrucksformen eines Richard Strauß und Max Reger, den er bei einer handfesten Sauferei persönlich kennenlernt, macht er sich ganz zu eigen. Aber er ist nicht das unermüdliche Arbeitstier wie Reger, der eine Riesenzahl von unvergleichlichen Werken nach kurzem Leben hinterläßt. Wie Hugo Wolf ist er ganz der Landschafter in Form und Ausdruck. Den Genuß des Augenblicks kann er nicht bannen, wann er will. Er muß das große Erleben abwarten, dann kommt es auch zu ihm, reich und klangvollendet. Seine schönsten Lieder entstehen nach erlesenen Gedichten. Auch hierin zeigt er den sorgfältigen Geschmack, den man Hugo Wolf nachrühmen kann. Ein paar Chorwerke verraten schon früh den Beherrscher des orchestralen Klangkörpers. Sein »Italienisches Liederbuch« schließt sich noch eng an Hugo Wolf, den Entdecker der steirischen Landschaft in der Musik.

*

Lange schwankt er zwischen Liedform und Orchester und findet den Weg in ein paar glanzvollen Orchesterliedern. Auch in der Kammermusik findet er reichliche Ausdrucksformen farbiger Harmonik. Eine Ballade, eine Rhapsodie, ein Scherzo für Klavierquartett entstehen. Marx ist kein Pionier wie Schönberg oder der um fünf Wochen jüngere Strawinskij, wenn man ihn auch nicht schlechthin Epigone nennen kann. Wie etwa Brahms oder Bruckner geht er mutig um einen entscheidenden Schritt weiter als die Vorbilder und findet in allem sich selbst, ganz wie die beiden Meister des strengen Satzes. Aber jenes Asketentum der beiden ist ihm fremd, er gibt sich der bezaubernden Landschaft des Südens mit der ganzen Glut seiner Leidenschaftlichkeit hin, er genießt seine verhältnismäßig wenigen Werke mehr, als er sie sich erarbeitet wie Reger oder Pfitzner. Marx ist der Enthusiast des Lebens und der Jugend, Musik ist ihm kein Problem der Ethik oder Intelektualität, mit der wir auf allen Gebieten der Kunst seit neuem so grausig herumsündigen, er scheut sich durchaus nicht vor einem schönen Klang, denn sein Schaffen steht noch unter dem Zeichen des melodischen Einfalls, der erfinderischen Empfindung, die alle Spekulation als produktionslähmend ablehnt. Hierin ist er der echte Österreicher, dem es um die himmlischen Freuden auf Erden geht. Eine Suite für Cello und Klavier zeigt eine reizvolle Mischung zwischen klassischem Stil und Debussyscher Campagnastimmung, ein Klaviertrio steigert ihn bis zum Höhepunkt seines Schaffens. Einfall in Form und Inhalt sind zur Vollendung gereift, er hat sich von jedem Vorbild, auch dem Hugo Wolfs freigemacht. Was Marx nachher noch schreibt, die großen Orchester-

werke und die Lieder, bedeuten keine Wandlung und Entwicklung mehr, es ist ein Verfeinern und Ausbauen, ein Verbreitern und Danebenstellen.
Durch eine Violinsonate wird die Wiener Musik-Akademie auf ihn aufmerksam. Gerade vor Kriegsausbruch wird er als Lehrer an die Akademie berufen und nimmt nach anfänglichem Zögern die Berufung an. Er, der ohne die zauberischen Reize einer freundlich entbreiteten Landschaft nicht leben kann, ist im Innersten unglücklich. Aber bald meldet sich der Akademiker, der Organisator in ihm. Die ihn erst etwas von oben herab empfangen hatten, werden in den Jahren der Musikkrise rücksichtslos abgesägt, die Akademie wird neu gestaltet. Marx wird ihr Direktor und Rektor der Musikhochschule. Daneben schreibt er ein blühendes »romantisches« Klavierkonzert, eine »Herbst-Symphonie«. Darin entfaltet sich der Klangdionysiker. Das rhythmische Bacchanal, die Emphase aller Tonalität, das sind die entscheidenden Triebfedern dieses Schaffens. Auch in dem halben Dutzend Klavierstücke zeigt sich die Freude an bunter Farbigkeit.
Die Orchesterwerke der folgenden Jahre greifen im Grunde immer auf alte formale und melodische Einfälle zurück. Man könnte sie Abwandlungen seiner einmal gefundenen Form nennen. Fast nirgends geht er über eine reiche, landschaftliche Kontemplation hinaus. Vielleicht dehnt er das Landschaftsbild aus wie in der Nordischen Rhapsodie, wo er die Tonwelt Griegs überschneidet, ohne sie im wesentlichen zu berühren, vielleicht tastet er nach dem Süden Italiens wie in den »Castelli Romani« für Klavier und großes Orchester. Aber überall ist es das vorwiegend Lyrische, das sich in ihm lebendig ausdrückt. Im »verklärten Jahr« taucht Marx die Jahreszeiten in die Sphäre seiner blumigen Harmonik.

*

Marx hat bisher keine Oper geschrieben. Das mag daran schuld sein, daß man seine Werke in Deutschland — ich möchte sagen: sehr zu Unrecht — wenig kennt. Es ist sonderbar: auch eine durchgefallene Oper macht einen Komponisten bekannter als ein halbes Dutzend Sinfonien.
Sollte es ihm am passenden Textbuch fehlen? Vielleicht hat er auch in sich die Form noch nicht gefunden? Mag sein, daß ihm die Theaternatur fehlt, jener Bühneninstinkt, der auch einem Werk wie dem »Fidelio« nicht nachzurühmen ist. Auch Hugo Wolf fehlte er im Grund trotz seines »Corregidor« und all seiner anderen Opernpläne. Joseph Marx kennt durchaus seine Grenzen, wie Brahms, Bruckner oder Reger die ihren kannten. Es liegt ihm durchaus nicht, sich eine Form abringen zu sollen, zu der ihm eine innere Verbundenheit mangelt, zu der ihm der Antrieb aus seiner Persönlichkeit fehlt. Trotzdem will es scheinen, daß die Musik unserer Gegenwart, die sich im Intellektualismus bis zur Mumifizierung und Erstarrung festgerannt hat, eben diesen Glanz des letzten, farbenfreudigen, großen Impressionisten, der des Lebendigen übervoll ist, dringend nötig hat.

TANZ UND REGIE

VON

WILLY GODLEWSKI-MÜNCHEN

Körperkultur spielt heute in der Regie eine viel größere Rolle, als viele wissen. Die Zeit des Nur-Schön-Singens ist vorüber, und der Opernregisseur muß heute ebenso vom Körperlichen, vom bewußt gewordenen Körperempfinden ausgehen wie vom Rein-Gesanglichen. Einzelne Regisseure haben das auch bereits erkannt und studieren Bewegungsregie, Körperkultur und Ausdruckslehre. Leider sind dies bis jetzt aber nur vereinzelte Fälle. An den meisten Bühnen wird auf diesen Faktor noch viel zu wenig Gewicht gelegt. Der Darsteller selbst ist uninteressiert am Kostüm, das ihm doch so wesentlich mithilft, seine historische Gestalt zu betonen und zu dokumentieren, solange ihn die Regie nicht von der Notwendigkeit überzeugt, sich seiner Rolle auch schauspielerisch und tänzerisch einzufügen. Das Publikum will z. B. nicht eine Salome sehen, die nur gesanglich der Partie gerecht wird, sondern es will glauben können, daß diese, nur diese Salome sich den Kopf des Jochanaan ertanzt. Zur Zeit des Herodes war der Tanz eines der prominentesten Unterhaltungsspiele an östlichen Königshöfen. *Wie* muß Salome also getanzt haben, um Herodes trotz seiner Furcht vor dem neu verkündeten Gott und seinem Jünger in einen solchen Taumel sinnlicher Erregung zu versetzen, daß er zu dieser Schandtat seine Erlaubnis gab! Diener, Soldaten, kurz alle auf der Bühne befindlichen Akteure müßten ihren Tanz mit ähnlichen Kennerblicken verfolgen wie etwa heute die Zuschauer ein Tanztournier in Baden-Baden. Der ganze Akt ist aus dem Tänzerischen zu inszenieren. Auch der bewegungslose Zuschauer muß in seiner Haltung Fluidum von sich geben, in seinem Stillstehen selbst kann und soll Wirkung liegen. Denn das Publikum gibt sich dem Bühnenvorgang nur dann hin, wenn er vor dem eigenen Gefühl sichtbare Tatsächlichkeit erlangt.

Dies kann aber nur dann erreicht werden, wenn auch auf das Körperliche, Tänzerische Wert gelegt wird. Wir leben im Zeitalter der Technik, des Sports, und Lizzi Maudrick z. B. hat mit ihrer Coppelia-Aufführung an der Städtischen Oper in Berlin bewiesen, daß selbst ein altes Märchen mit technischen und sportlichen Ingredienzien aufgewürzt beim Publikum regstes Interesse finden kann. Man fragte ja auch früher wenig nach Wahrscheinlichkeit. Nur ist es der heutigen Theatergeneration so eingeimpft, Althergebrachtes als Selbstverständlichkeit zu betrachten, daß sie das Grotesk-Unwahrscheinliche zu sehen verlernt hat. Es wird gleich Zeter und Mordio geschrien, wenn es jemand wagt, an der Tradition zu rütteln, und das junge Volk wird pietätlos genannt, weil das Märchen vom fliegenden Teppich etwa nichts Wunderbares für diese Generation mehr an sich hat. Nur im Neuen ist diese richtige Er-

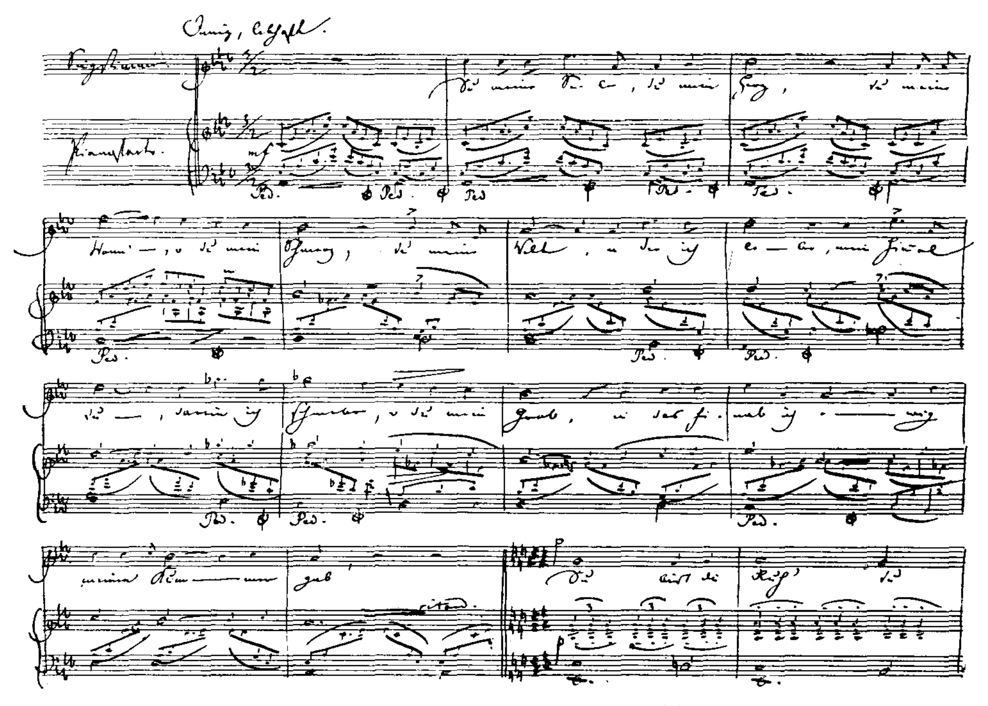
kenntnis da. Plötzlich! Das Theater ist aber immer Spiegel der Zeit. Um so größer die Gefahr, wenn es zurückbleibt in der Entwicklung.

Tanz ist Notwendigkeit geworden. Als Bewegung, als Körperausdruck. Er ist nicht nur »Mode«, wie viele glauben. Die Menschheit hat sich ihres Körpers wieder erinnert. Die Ideale der Jugend sind andere geworden. Und wenn ein José in Carmen, ein Radames in Aida als Held schwerfällig und unbeholfen ankommt, dann wird die Mehrzahl der heutigen Menschen vor solch desillusionierendem »Theater« fort auf den Sportplatz flüchten. Dort ist das Körperideal des »Helden« von heute zu finden.

In bezug auf alle Dinge einer (gesunden, nicht blinden) Angleichung an die der Zeit innewohnende Tendenz des wiedererwachten Körpergefühls hat, auf das Theater bezogen, natürlich die Regie den ersten Schritt zu tun. Warum zieht man zur Regie so mancher Oper nicht in erster Linie den Ballettmeister, den Bewegungsregisseur heran? Nicht etwa nur zu den eigentlichen Tanzeinlagen wie z. B. in Carmen. Diese Oper spielt in Spanien, in dem Lande also, wo fast jeder ein geborener Tänzer ist. Es genügt nicht, diese Oper nach der üblichen Regieschablone einzurichten. Daß Carmen tanzen können muß, sollte eine Selbstverständlichkeit sein. Wenn Carmen in der Schenke José durch ihren Tanz so berauschen soll, daß er Ehre und Pflicht vergißt, so kann dafür nicht ein bloßes Um-ihn-Herumgehen und unbeholfenes Kastagnettengeklapper genügen. Da fordert das heutige Publikum mit Recht wirklichen Tanz. Das Publikum, das heute imstande ist, zu schmeichelnder Tangomusik selbst einen sinnbetörenden Tanz zu improvisieren, läßt sich nicht so ohne weiteres abfertigen, auch nicht von der Bühne her. Es will auf dem Theater mehr sehen, als es selbst kann. Die ganze Oper Carmen atmet Tanz und Bewegung. Die Zigarettenmädchen sind selbst in ihrer kampfbereiten Aufregung noch immer weiche schmiegsame Frauengestalten, keine furiosen Marktweiber. Die Gassenjungen frohe junge Tänzer, keine Wiener Schusterjungen. Was läßt sich etwa aus dem ersten und zweiten Akt bewegungstechnisch nicht alles herausholen! Das Lied Carmens im ersten Akt ist nicht ein pures Vortragsstück, sondern eine Verführungsszene, in der die Darstellerin dank ihrem geschmeidigen Körper José die Sinne so bezaubert, daß er sich aller Fesseln einfach befreien *muß!* Der Auftritt der Schmuggler im dritten Akt gleicht einem katzenartigen Anschleichen, bei dem jeder Muskel gespannt ist, Gewehr schußbereit in Händen, aufgepeitscht bis zur Wildheit, in bewußtem Sich-stärker-fühlen gegenüber den schwerfälligen Soldaten. Das sind Kontraste, die nur der Bewegungsregisseur bis zu völliger Wirksamkeit ausarbeiten kann. Und der vierte Akt! Die sogenannten Balletteinlagen bilden keinen Ersatz gegenüber der übrigen Starrheit. Die Menge muß rhythmisiert werden. Muß mitschwingen. Wer einmal in Spanien gewesen ist, wird wissen, daß sich der Spanier keine Gelegenheit zum Tanz entgehen läßt. Und wenn die Tanzeinlage bei Beginn des vierten Aktes zu immer schnellerem



Eine Seite aus Robert Schumanns Urschrift des Mignon-Liedes
»Heiß' mich nicht reden« (op. 98a Nr. 5)



Der Anfang des Robert Schumannschen Liedes »Widmung« (op. 25 Nr. 1)



JOSEPH MARX
* 11. Mai 1882

Rhythmus anfeuert, so *darf* die Menge nicht einen unbelebten Zuschauerkreis bilden: sie muß mitmachen — das ganze Bild muß leben. Der Spanier schaut nicht teilnahmslos zu — er tanzt mit!

In anderen Opern ist es ähnlich. Ein positives Beispiel: Wie entzückend hat Kröller in München »Schwanda« inszeniert! Eine Inszenierung durch den Ballettmeister, die wohl zu den geglücktesten zählt, die bisher geschaffen wurden. Ergebnis: Schwanda wurde in München ein absolutes Kassenstück. Wo noch? Der ganze Akt bei der Königin schwingt — alles ist von dem wunderbaren Spiel des Dudelsackpfeifers inflammiert. Hier wird es glaubhaft, daß Schwandas Instrument ein Zauberwerk ist, das alle verhext und zum Tanz verführt. Der Höllenakt ist wirklich höllischer Zauber — alles ist lebendiger Ausdruck, tänzerisches Geschehen geworden. Dem Höllenfürsten sieht man die Freude an über jeden Triumph, den er glaubt zu erhaschen — man gewinnt den Eindruck: das *ist* Hölle, nicht nur Theater.

Oder Zigeunerbaron — wie glücklich wäre auch für dies humorvolle Werk, das fast schon mehr komische Oper als nur klassische Operette ist, eine Regie aus der Bewegung heraus, wie viele Möglichkeiten könnte der Bewegungs-Regisseur hier nützen! Szupans Couplet im dritten Akt z. B. kommt erst vor dem Hintergrund einer tänzerisch bewegten Zuhörerschar zu seiner vollen Geltung. Auch etwa beim Werbelied des Homonay genügt nicht die übliche Tanzeinlage einiger als Zigeuner ausstaffierter Ballettmitglieder — alle Zigeuner tanzen, wo immer sie können. Der Chor darf nie tote Masse bleiben! Beim Einzug der Militärs im dritten Akt darf einfach niemand mehr ruhig stehen bleiben können. Die ganze Bühne marschiert!

Und Aida, als weiteres Beispiel! Auch hier genügt im Priesterakt eine kleine Tanzeinlage keinesfalls. Denn wer einiges von altägyptischen Kultgebräuchen weiß, der weiß auch, daß bei *allen* priesterlichen Handlungen damals feierliche Tänze aufgeführt wurden. Im Gemach der Amneris ist das Tänzerische absolut Hauptaktion, da sich ja alle ägyptischen Vornehmen eine Unzahl Tanzsklavinnen gehalten haben. Dann doch wohl vor allem die Königstochter! Und ist nicht die große Szene im vierten Bild, da Amneris dem Verhör des Radames zuhört, eine einzige große, tänzerisch zu gestaltende Bewegung? Ebenso wie der Einzug der Krieger und der Gefangenen?

Es ist doch an Hand solcher Überlegungen erstaunlich, daß selbst die ganz naturalistisch arbeitenden Regisseure nicht Rücksicht darauf nehmen wollen, daß der Tanz in der Geschichte der Völker eine nicht wegzuleugnende Rolle spielt. Wieviele Opern gibt es, die zu einer Zeit und bei einem Volke spielen, wo der Tanz Hauptzweck war! Doch der Regisseur verbannt den Tanz. Man sieht zwar ein, daß Tanz das Niveau einer Oper heben kann, versucht aber trotzdem nie den Weg weiterzugehen. Wie reizend etwa müßte Hänsel und Gretel vom tänzerischen Gesichtspunkt aus zu inszenieren sein! Tanz ist, Innerlich-Erlebtes körperlich zum Ausdruck zu bringen. Schon jede nicht

beabsichtigte, sondern aus dem Empfinden geborene Bewegung ist tänzerisches Geschehen. Von diesem Standpunkt aus betrachtet wird die Idee einer tänzerischen Regie für manche Opern glaubenswerter erscheinen.

DIE SCHLACHT UM DEN PREIS

VON

ERNST DECSEY-WIEN

Niemals war ein Schreiber so
Wie der Schreiber dieses froh,

daß er beim »Internationalen Wettbewerb für Gesang und Violine« in Wien weder als Geiger, noch als Sänger, geschweige denn als Juror beteiligt war. Ja, er wäre lieber Gast des Sultans von Johore bei einer Tigerjagd gewesen als Zaungast bei diesem musikalischen Bestschießen, das weniger auf eine Prüfung des Singen-, Geigen- und Urteilenkönnens als auf eine Nervenprüfung hinauslief.

Ich hatte immer die Worte unseres guten Bürgermeisters im Ohr, die er bei der Eröffnung sagte: »Mein Wunsch wäre, daß jeder einen Preis bekäme . . .« Die Kommission durfte sich diese humane Geberde nicht erlauben, die Kommission tagte wie ein Schwurgerichtshof und fällte Verdikte, immer auf Tod und Leben. Das Geltungsbedürfnis der Kandidaten hatte die Unkosten für Reise, Aufenthalt, Zulassung aufgebracht, und nun zitterte es vor der sieglosen Rückkehr in die Heimat. In der Heimat hatten viele schon Konzerte gegeben, Erfolge und Schüler gesammelt — jetzt gab es ein peinliches Wieder-Wiedersehen. Der Kandidat kam ungekrönt zurück, war nicht einmal zur Hauptprüfung zugelassen — wie, so sehen Sie aus? —, da stand er entlarvt, in nackter Unfähigkeit, wandelte schamvoll gebeugt durch die heimatlichen Gassen: alles verloren, Kosten, Mäzen, Selbstvertrauen, Schüler, alles, auch die Ehre. Und dafür einen Komplex eingetauscht . . . Nein, ich hätte nicht das Herz gehabt, Todesurteile zu fällen.

Und ich gestehe: beim 45. Beethoven-Konzert, bei der 26. Puccini-Arie hätte mein Trommelfell nicht mehr gereicht. Ich hätte Caruso oder Huberman in jedem gesehen — oder einen Patzer. Ich hätte Martern durchgemacht wie jenes arme Klavier bei der Schlußprüfung im Pariser Conservatoire, von dem Berlioz erzählt, daß es nach dem 33. Mendelssohn-Konzert plötzlich zum Fenster hinaussprang und sich in den Hof stürzte, wo es in tausend Scherben zerbrach, während die Hämmerchen noch immer wie irrsinnig das Thema weiter hämmerten . . .

Andern Richtern dürfte es nicht anders gegangen sein, wenn sie auch tapfer Heroen markierten. Nur so ist es erklärlich, daß Kandidaten, die bei der ersten

Zulassungsprüfung, beim groben Sieb schon, durchfielen, dann in einer ertrotzten Nachprüfung durchkamen und bei der Schlußprüfung plötzlich den ersten Preis erhielten: im Lorbeer triumphierten. »Als Sieger kehre heim . . .« Der verworfene Stein ward zum Eckstein, siehe da!

Auch hätte ich als Juror nicht gewußt, was zu prüfen war. Die Ausschreibung erinnerte an die Klarheit eines Nebeltages. Sollte ich technische Glätte oder schönes Material prüfen? Die Routine bereits engagierter Opernsängerinnen oder die Zukunft angstschlotternder Debütantinnen würdigen? Sollte ich seelische Vibration oder gläsernes Stakkato verlangen, sollte ich einer Sängerin ein Prima-Vista-Stück vorlegen oder mich mit einem eingepaukten Paradestück zufrieden geben, das sie losließ wie die hölzerne Nachtigall des Kaisers von China?

Dann summte wieder das verflixte alte Hellmesberger-Wort an meinem Ohr hummelgleich vorbei: »Je preiser einer gekrönt wird, desto durcher fällt er . . .« Und wirklich, am Schluß der Konzerte, gewöhnlich um Mitternacht — billiger gaben sie's nicht! —, sah ich, daß ich blamiert war. Die, auf die ich tippte, fielen ab, die, auf die ich wegen Gurgelns, Tremolierens, schlechten Deklamierens, Falschspielens von Doppelgriffen keinen Groschen setzte, kamen hoch. Eine scharmante Französin gab den Schlußgesang aus der Götterdämmerung als Brünnhilden-Chanson zum besten, eine Wiener Dame ließ ein paar Brahms-Lieder abschnurren, wie man sie bei jeder Wiener Musikjause anhören muß . . . Am meisten Glück hatten die Starken. Die mit den starken Stimmen. »Fortes fortuna adjuvat!« Nein, ich hätte nicht Mandarin sein wollen.

Und doch — der Mensch ist ambivalent, es gefiel nur, was mir mißfiel, und ich sah viele menschliche Tugenden. Virtutes, die mich bannten. Die Ausdauer der Preisrichter, die an die Selbstaufopferung antiker Bürger erinnerte. Die Entschlossenheit der Stadt Wien, die nicht bloß vom Ahnenkult und den Beethoven-Häusern leben, sondern eine Art von Seegericht über alle fremdflaggigen Künste sein wollte, ja die sich's sogar Preise kosten ließ. Und schließlich schwebte über dem ganzen musikalischen Sacklaufen und Ringelstechen der Sportgeist der Zeit, der nicht Leistungen anerkennt, sondern nur Höchstleistungen.

Die Kommission wird aus ihren Fehlern von 1932 die Vorzüge von 1933 gewinnen, — mit den Schwierigkeiten wächst echten Entdeckern bekanntlich der Mut —, die Kommission wird ihre Prüfung im nächsten Jahr bestehen, denn wie der Kammersänger *Franz Steiner*, ein hervorragender Wiener Gesangpädagoge, über deren Urteile sehr richtig geurteilt hat, wird es »vom befriedigenden Gelingen des nächsten Wettbewerbs (1933) abhängen, ob die internationale Musikwelt auch in Zukunft die Wiener Jury als den obersten künstlerischen Gerichtshof gelten läßt, dessen Erkenntnisse so bedeutend

sind, daß der musikalische Nachwuchs aus aller Herren Länder nach Wien als dem Mekka der Musik pilgert . . .«

*

Der Juni brachte auch das Zehnte Internationale Musikfest in Wien. Ein paar Menschen blühten da plötzlich auf . . . begabte, reiche Menschen, die tönten, wenn sie sich rührten. So Alois Haba. Oder Jerzy Fitelberg. Und das sind Augenblicke, wo wir dann selbst in Blüte gehen. Nichts Fruchtbareres als ein neuer, reicher Mensch. Wir wandeln auf treibender Erde, wir gehen einem Morgentor zu. Und dann wieder — ich kann hier irren, aber die Empfindung bleibt wahr — hörte man Menschen, die bloß Routine schienen. Bloß Ausüber. Geschickte Bediener eines neuen technischen Apparats, Musiker, die unserem Ohr nicht dienen, nur unserem Auge etwas sagen wollten von der neuen Richtung.
Alle zwölf Töne der Zwölftonreihe kommen vor. Die Vergrößerung ist da und die Verkleinerung. Und beide zugleich. Und der Krebs ist da und die Umkehrung. Und das Orchester ist ein großer Maschinensaal, in dem Wellen, Kuppelungen, Transmissionen arbeiten, bewundernswert, und es spielt Richtung, neue Richtung.

*

Zu jener Zeit las ich in einem Buch: »Nein, es muß nicht in jedem Jahrzehnt eine neue Kunstrichtung und ein neues Hören geben! Verändert denn der Goldregen, der hier . . . wächst, so schnell seine Form und verändert die Blüte alle zehn Jahre ihre Staubgefäße? Mutiert die Erle in zehn Jahren, die Buche, die Linde? Warum die Musik? Man sehe dem Ästhetenpack auf die Finger, das solches verlangt . . .« Der treffliche Musiker Rosselius sagt solches in *E. H. Jacobs* Roman »Die Magd von Aachen« und tröstet sich dabei. Sehr schnöde hat der Düsseldorfer Konzertverein Herrn Rosselius seine »Westdeutsche Suite« zurückgeschickt, weil sie einen Schumann-Mendelssohnschen Rhein mit Jagd und Maitrank, eine Museumslandschaft bedeutete. Und weil sie nicht das Ruhrgebiet war. Nicht die Musik berußter Halden, schwitzenden Eisens, lärmenden Stahls, nicht der Rhythmus der Spätschicht, der ratternden Eisenbahnen, unserer selbst . . .
Und da sage ich mir: die geistfreie Natur darf sich den ewiggleichen Goldregen erlauben. Erlaubt sich aber die Natur wirklich den ewiggleichen Goldregen? Hat sie sich nicht einmal Urwälder von Schachtelhalmen und Farnen erlaubt? Hat sie es nicht einmal mit dem Rhythmus von Riesenechsen, dem Stil des homo heidelbergensis versucht? Es scheint, ihre Moden greifen über Jahrmillionen, aber es sind Moden. Auch die Natur hat Richtungen, alle zehn Ewigkeitsjahre eine neue . . . Entwicklungen sind unser großes Schicksal.

DIE DISSONANZ

VON

KURT WILDE-GREIFSWALD

Es scheint mir auf der Hand zu liegen, daß die Musikgeschichte Europas von einem durchgängigen Gesetz beherrscht wird, das eine ständig zunehmende Dissonierung der Musik zum Inhalt hat. Gerade in unserer Gegenwart, einer Gegenwart der Atonalität, springt diese These beinahe von selbst aus den »gewagten« Klängen der Moderne heraus. In der Tat, von Epoche zu Epoche sind die Zusammenklänge immer dissonanter, immer unangenehmer, immer »häßlicher« geworden.

Der geschichtliche Anfang der Musik ist Eintonmusik! Verwirklichung des konsonantischen Idealfalles, Scheu vor jeder Dissonanz. Erst im Mittelalter beginnt die Mehrstimmigkeit: langsam entwickelt sich, wenn wir von allen Komplikationen absehen, der Zusammenklang über Oktav, Quint, Quart zu Terz und Sext, über Zweistimmigkeit zu Drei-, Vier-, Fünfstimmigkeit, d. h. zu immer größerer Dissonanz! Auch die Geschichte der neueren Musik folgt klar unserer These. Ich glaube, da spricht etwa folgende Reihe: Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, Bruckner, Strauß, Schönberg ganz von selbst. Fast jedesmal setzt unter den Zeitgenossen gegen die jeweilige »Neue Musik« ein heftiges Lamentieren über Lärm und Mißklang ein; Bruckner »komponiert wie ein Betrunkener«, für Richard Strauß wird, wenn ich mich nicht irre, das Wort »Kakophonie« geprägt, und Schönberg muß einen Konzertskandal nach dem andern erleben.

Wie erklärt sich nun dies Phänomen?

Es ist eine ganz allgemeine psychologische Tatsache, daß unangenehme Empfindungen (schlecht schmeckende Speisen, häßliche Gerüche, Hitze, Schmerzen usw.), sobald sie sich ständig wiederholen, lediglich durch die Gewöhnung an Unangenehmheit verlieren. Das kann sogar so weit gehen, daß Unlust in Lust umschlägt: ich kenne Chemiker, die den Geruch von Schwefelwasserstoff, das ist von faulenden Eiern, ernstlich für schön halten. Selbstverständlich unterliegt diesem allgemeinen psychologischen Gesetz auch der Spezialfall der Dissonanz. Und damit ergibt sich folgende Sachlage: Der Komponist einer Epoche stellt in seinen Werken Dissonanzen auf, die in diesem bestimmten Grade dissonant sein sollen. Durch ausgedehnte Beschäftigung mit der Gattung dieser Werke gewöhnt sich aber das Ohr der folgenden Generation an diese Dissonanzen mit dem Erfolg, daß sie an Intensität verlieren und schwächer werden, als der Komponist beabsichtigte. Wenn nun in dieser Epoche II wieder ein normales, d. h. subjektiv für die junge Generation normales System hergestellt werden soll, so müssen die schwach gewordenen Dissonanzen durch stärkere ersetzt werden. Das

bedeutet: Für die Musikgeschichte gilt das Gesetz einer stetig wachsenden Dissonierung mit ablaufender Zeit.

Diese rein formale Ableitung des Gesetzes, die über das innere Wesen eines Kunstwerkes keinerlei Aussagen macht, möchte ich nun durch eine tiefergehende, mit ästhetischen Begriffen operierende Ausführung ergänzen. Mir scheinen für unsere Frage noch besonders zwei Begriffe wichtig zu sein: der des »Inhalts« eines Musikstückes, speziell, da es sich hier um die Frage der Dissonierung handelt, der des gewissermaßen »negativen« Inhalts, welcher Dissonanzen erfordert, und zweitens der Begriff der »Wahrheit des Ausdruckes«. Zur Erläuterung des letzteren möchte ich darauf hinweisen, wie unangenehm die Verlogenheit süßlicher Salonmusik wirkt. Das Gefühl für Ausdruckswahrheit ist ein wesentlicher Bestandteil des guten künstlerischen Geschmacks.

Nun gibt es kleinere und größere Dissonanzen, kleinere und größere Gewöhnung, kleinere und größere Inhalte, geringere und größere Ausdruckswahrheit, d. h. alle vier Begriffe haben eine quantitative Seite. Und diese Quantitäten unserer Begriffe stehen in einem festen Beziehungszusammenhang miteinander, so daß bei Änderung einer Quantität sich auch die übrigen nach ganz bestimmten, eindeutigen Gesetzen ändern müssen. Ja, dieser Zusammenhang ist so gesetzmäßig, daß man ihn durch eine Funktionsgleichung symbolisieren kann.

Es besteht zunächst zwischen Dissonanz (D) und Inhalt (J) innerhalb eines Musikstückes ein konstantes Verhältnis; denn ein geringer (negativer) Inhalt erfordert schwache, ein großer Inhalt starke Dissonanzen usw., d. h. wenn wir die Dissonanzen durch den Inhalt dividieren, so erhalten wir immer nahezu denselben Wert $\left(\frac{D}{J} = \text{konstant}\right)$. Die Höhe des Wertes im besonderen wird aber bestimmt durch die Ausdruckswahrheit (W); denken wir uns nämlich einen starken negativen Inhalt, so erfordert dieser, wie wir wissen, auch große Dissonanzen; würde nun der Komponist nicht diese zutreffenden großen Dissonanzen, sondern schwächere, konsonantere für denselben Inhalt anwenden, so würde er *unwahr* werden müssen. Dem entspricht die Formel $\frac{D}{J} = W$: je kleiner jetzt D ist, desto kleiner wird auch W erscheinen. Schließlich müssen wir noch die Stellung der Gewöhnung (G) in diesem Beziehungskomplex bestimmen. Das ist sehr einfach, wenn wir daran denken, daß ja die Dissonanzgröße durch die Gewöhnung verkleinert wird, daß wir also D durch G dividieren müssen. So ergibt sich als endgültiger Ausdruck der zwischen den vier Begriffen herrschenden Quantitätsbeziehungen die Gleichung $\frac{D}{J \cdot G} = W$. Mit dieser Formel nun — die selbstverständlich keine mathematische Gleichung darstellen soll, sondern nur die abkürzende Be-

schreibung weicher, inexakter Beziehungen zwischen den vier herausgestellten Begriffen — fällt auf den ganzen Fragenkomplex ein klärendes Licht.

Nehmen wir an, $\frac{D}{J \cdot G} = W$ stelle ein Normalsystem dar, d. h. die Größen der Gleichung seien die Größen eines guten musikalischen Werkes. Was ändert sich nun an der Formel, wenn unsere Grundtatsache: das Wachsen der Gewöhnung eintritt? Der Nenner des Bruches wird größer und damit der Wert des ganzen Bruches kleiner ($\frac{1}{4}$ ist weniger als $\frac{1}{2}$). Auf diese Weise sinkt die Größe der Ausdruckswahrheit, denn diese war ja dem Wert des ganzen Bruches gleichgesetzt. Das ist das wichtige, fundamentale Ergebnis: *Bei steigender Gewöhnung vermindert sich die Ausdruckswahrheit.* Wenn also die jüngere Generation sich an die Zusammenklänge der vorigen Epoche gewöhnt, dann folgt mit Notwendigkeit, daß diese Musik den Jungen auch als nicht vollkommen wahrhaft erscheinen muß. Und darum setzt die Reaktion ein, der Ruf nach neuer, ganzer Wahrheit. »Was sollen wir mit diesen süßen Klängen (der italienischen Oper z. B.), wir wollen echte Musik!« Und: »Wer kann dies übertriebene, falsche Pathos (Wagners z. B.) noch aushalten!«
Was ist nun der Sinn dieser Reaktion? Betrachten wir den Vorgang in unserer Gleichung. Durch das Anwachsen der Gewöhnung sank die Wahrheit des Ausdrucks. Sie darf aber nicht sinken. Die junge Generation will Systeme schaffen, die wieder ihrem Empfinden nach normal sind. Dies kann nun — und das ist der wichtigste Schluß aus unserer Formel — auf zweierlei Weise geschehen. Erstens kann man die Vergrößerung der Gewöhnung im Nenner durch eine Vergrößerung der Dissonanz im Zähler kompensieren, so daß wieder der Normalwert des Bruches hergestellt wird ($^2/_4$ ist wieder gleich $^1/_2$). Und das ist die natürliche und gesunde Reaktionsweise, die der Gesamtentwicklung der Musik entspricht. Das ist die Reaktion eines Bruckner etwa. Oder die Reaktion eines Schönberg, dieses großen Repräsentanten der Wahrhaftigkeit. Zweitens aber kann man die Vergrößerung der Gewöhnung durch eine Verkleinerung des Inhalts ausgleichen (ohne Verstärkung der Dissonanz); und das ist eine Lösung, die gerade in der Gegenwart eine bedeutende Rolle spielt, die Lösung des kleinen Inhalts. Das ist die Reaktionsweise des Impressionismus; in dieser Art hauptsächlich protestierte Debussy gegen die »Unwahrheit« Wagners. Und das ist die Reaktionsweise der neuen Sachlichkeit und der musikantischen Richtung.

Da wir hier auf dem Boden eines allgemein abgeleiteten Gesetzes stehen, vermögen wir auch Wertungen auszusprechen. Offenbar ist nun diese letzte Lösung des kleinen Inhalts eine Verlegenheitslösung. Sie ist unnatürlich, denn sie widerspricht der historischen Gesamtentwicklung. Sie ist lebensunfähig, denn sie hebt sich konsequent durchgeführt selbst auf. Bald würden wir zu so kleinen Inhalten gelangen, daß sie praktisch gleich Null sind. Sicher sind

der Impressionismus, die neue Sachlichkeit, der musikantische Stil vom guten Geschmack diktiert worden; aber es fehlt ihnen die Kraft zum Inhalt; sie sind reduzierte Systeme.

*

Nur auf *einem* Gebiet hat die Lösung des kleinen Inhalts ihre Berechtigung, auf dem Gebiet der Reproduktion. Die Zusammenklänge im Werk einer vergangenen Epoche können ja vom reproduzierenden Künstler *nicht geändert* werden. Jedoch: sie bedeuten uns nicht mehr das, was sie der vergangenen Epoche bedeuteten. Sie sind abgenutzt, mehr oder minder verbraucht, sie haben nicht mehr die Kraft, den vollen Inhalt zu tragen. Ein ausübender Künstler, der dennoch jetzt den ganzen vom Komponisten gemeinten Inhalt des Werkes zum Ausdruck brächte, würde dem guten Geschmack widersprechen müssen. Hier also bedeutet die Lösung des verminderten Inhalts eine Forderung. Auf diese Weise erklärt sich die heute herrschende zurückhaltende, sachliche Interpretation, die Betonung des Formalen in der Reproduktion klassischer Werke zwanglos als Folge der allgemeinen Musikentwicklung. Betonen wir noch einmal die Ergebnisse unserer Ableitungen. Eine ständig wachsende Dissonierung der Musik ist notwendig und Gesetz. Nicht nur gestern und heute, auch in Zukunft werden die Komponisten immer wieder zu verstärkten, verschärften Dissonanzen greifen müssen. Der treibende Motor ist vor allen Dingen der Wille zur Ausdruckswahrheit; solange es Komponisten gibt, denen es ernst ist um die Musik, wird dieses Gesetz der Dissonierung gelten.

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

ALTENBURG: Als bedeutsamstes, voraussichtlich auch kurswandelndes Moment ist am Ende der zurückliegenden Spielzeit der Weggang Göhlers zu registrieren, der in einem an sich bejahenswerten Spielplan neben einer Reihe von Werken des landläufigen Opernrepertoires (»Lohengrin«, »Hänsel und Gretel«, »Maskenball«, »Entführung«) noch Wolff-Ferraris »Schalkhafte Witwe«, Graeners »Friedemann Bach« und Künnekes »Nadja« zur Darstellung brachte. Man erwartet hier nach der persönlich getönten, durchgehend stilbewußten und technisch reifen Arbeit Göhlers, der allerdings aus der Geistigkeit des berufenen Konzertdirigenten heraus leider auch die Erweckung einer Opernpartitur mehr an absolut musikalischen Wirkungen orientierte, die blutvollere und über konzertante Lösungen hinausdrängende Initiative einer bewußt auf die Dramatik der Szene gestimmten Dirigentenpersönlichkeit. Damit ließen sich wenigstens einige der Mängel in der Struktur des hiesigen Theaters nivellieren, die ursächlich an die Tatsache gebunden erscheinen, daß unser Landestheater noch immer keinen eigenen Intendanten hat und sich in seiner schwierigen Lage nur mit den Kräften genügen lassen muß, die der Generalintendanz von Weimar nach Verwaltung des konkurrierenden dortigen Thüringer Hegemonietheaters übrigbleiben. Bei dieser Stelle allein liegt natürlich auch die Verantwortung für die Auswirkungen der künstlerisch fahrlässigen Auffassung, daß man die Frage der geradezu niveaubedingenden Funktion der Opernregie durch die längst überwundene Formel der nebenamtlichen Regie von Anno dazumal gelöst glaubt. — Im übrigen stand die letztjährige Opernkunstpflege teilweise unter dem Zeichen eines bedenklichen Mangels an Stimme. Angesichts dieser Tatsache jedoch erwies sich neben den hier seit längerem bewährten Solisten Elsa Schumann, der Koloratursängerin E. Merrea und dem modulationsfähigen Bassisten K. Jüttner die Verpflichtung des lyrischen Baritonisten O. Peißer als ein besonders glücklicher Griff. Die verdienten Erfolge dieses Künstlers liegen ebenso in der dramatischen Schlagkraft seines darstellerischen Stils als in den Qualitäten seiner ungewöhnlich klangschönen und ausdrucksreichen Stimme begründet.

Rudolf Hartmann

BRÜNN: Knapp nach München und Berlin brachte unsere Bühne *Hans Pfitzners* Drama für Musik »Das Herz« in einer mustergültigen Aufführung erstmals zu Gehör. Josef Blatt als musikalischer und Felix Dollfuß als szenischer Lenker dürfen, ebenso wie Walter Warth in der männlichen Hauptrolle alles Lob redlich für diese Tat in Anspruch nehmen. *Dvoraks* »Teufelskäthe« errang einen Achtungserfolg. Recht bedeutsam war die Uraufführung des musikalischen Schauspiels »Knecht Jerney« von *Alfred Mahovsky*. Das Werk des leider zu früh verstorbenen jungen Dirigenten unserer Oper ist reich an echten dramatischen Momenten, und Mahovskys Musik, obwohl mitunter auch extrem modern, ist von tiefer Innerlichkeit beseelt. Die Aufführung, daß sie war und wie sie war, ist das Verdienst Kapellmeister Blatts und des Spielleiters und Trägers der Titelrolle Felix Dollfuß, die sich mit dieser künstlerischen Leistung von uns verabschiedeten und die denkbar besten Eindrücke hinterließen.

Franz Beck

BUDAPEST: »*Szekely fono*« (Szekler Spinnstube). Musik von *Zoltan Kodaly*. Uraufführung im Königlichen Opernhaus. Alle Opernkomponisten versuchten mit den mannigfaltigsten Mitteln zwischen Musik und Handlung, wenn auch keine Einheit, doch wenigstens eine Art Kongruenz herzustellen, um die Bühnenhandlung einigermaßen glaubhaft zu machen. Kodaly verfährt anders, er geht von der Musik als Hauptsache aus und gibt ihr den Rahmen einer pantomimischen, ziemlich belanglosen Handlung. Ob diejenigen, die eine richtige Bühnenhandlung wünschen, dabei auf ihre Kosten kommen, ist Nebensache. Auf alle Fälle: der Rahmen stört nicht, denn Hauptsache ist und bleibt auch in diesem Fall die Musik. Und zwar Musik in höchster Potenz, ein äußerst charakteristischer Komplex von Vokalmusik, mit einer Reihe von Balladen, von traurigen, fröhlichen und humoristischen Weisen des alten Szekler Volkes, den die ehrfurchtsvolle Hand des Folkloristen in ihrer melodischen Linie unangetastet ließ, den aber die formende Meisterhand des Komponisten durch poliphone Vokal- und Instrumentalkunst stellenweise zu gigantischen Bauten von erhabener Wirkung zusammenfügte. Die Aufführung unter *Failonis* Dirigentenstab, Regie, Chor und solistische Leistungen ließen nichts zu wünschen übrig. Der Erfolg war stark und aufrichtig. *E. J. Kerntler*

DUISBURG: Die Erstaufführung von *Wolff-Ferraris* »Sly« bannte unter Eggerts Regie durch mitreißende Steilung des tragischen Konflikts und Paul Drachs pflegliche Behandlung der milieuschildernden, sowie erfrischend buffonesken und schwermütig akzentuierten Tonsprache. In den Hauptrollen setzten Hans Bohnhoff und Franzi von Dobay stimmlichen Glanz und musikalische Intelligenz ein. Durch Eggert und Kapellmeister Wilhelm Grümmer wurde in Tschaikowskijs »Eugen Onegin« das Entsagungsmotiv als lyrischer Stimmungsträger beherrschend zur Geltung gebracht. Die Titelpartie zeichnete Karl Buschmann meisterlich. Als Hans Heiling faszinierte Siegfried Urias. Für die festspielmäßige Herausstellung des *Wagnerschen* Ringzyklus sorgten Intendant Schmitt und Paul Drach samt einem Stab erstrangiger Mitstreiter in den solistischen Aufgaben. Elisabeth Kluge trat als Evchen in den »Meistersingern« das wertvolle Erbe der jüngst verstorbenen Gertrud Stemann verheißungsvoll an. Das Feld der Operette bestellten Karl Siebold, sowie die Kapellmeister Bachmann und Römer. Die Tanzgruppe endlich erstritt sich unter Walter Junks phantasiebegabter Leitung mit Délibes »Coppelia«, Tschaikowskijs »Nußknacker-Suite« und Borodins »Polowetzer Tänzen« starke Sympathien. *Max Voigt*

ESSEN: Als Neuheit hörte man »Angelika« von *Jacques Ibert*, die er selbst eine »Farce« nennt. Mehr ist sie mit ihrem reichlich dünnen musikalischen Witz und ihren billigen Illustrationseffekten auch wirklich nicht. Die Titelpartie sang *Fritzi Merley*, die außerdem an der Zerbinetta in *Straußens* »Ariadne auf Naxos« scheiterte, bei der die einzige zureichende Leistung *Ludwig Suthaus* (Bacchus) bot. *Rudolf Schulz-Dornburg* gestaltete dieses Meisterwerk Straußens gröber, als die feine Partitur es vertragen kann. Nicht viel besser ging es ihm mit dem »Rosenkavalier«, der ebenfalls durch die allzu bereitwillig gezogenen Schleusen des Orchesters viel von seinen Feinheiten einbüßte. Restlos zufrieden stellte dann die »Aida« unter *Ewald Lengstorf*, die in jeder Hinsicht ausgefeilt war, und in der vor allem *Renate Specht* (Aida) und *Suthaus* (Radames) glänzten. Die Tanzbühne spielte *Strawinskijs* »Pulcinella« sehr lebendig und ideenreich. Die größte Überraschung bereitete der plötzliche Rücktritt Schulz-Dornburgs wenige Wochen vor Spielzeitschluß. Hoffentlich regiert sein Nachfolger Lengstorf mit mehr Umsicht und wirtschaftlicher Überlegung. Vielleicht gelingt es ihm dann, Essen seine Oper zu erhalten. *Hans Albrecht*

GENF: Im Theater des Kursaals gelangte *Arthur Honeggers* Operette »*Die Abenteuer des Königs Pausole*« durch eine vorzügliche Pariser Truppe zur schweizerischen Erstaufführung. Das Libretto von Albert Willemetz geht auf den gleichnamigen Roman von Pierre Louys, aus dem Kreise Debussys, zurück, wo der feinkultivierte Dichter heikle erotische Probleme in geistreicher Weise behandelt und griechisches Heidentum mit Neuzeitlichem in phantasievoller Sorglosigkeit aufs liebenswürdigste vermischt. Was aber bei Louys in zart-frivoler Ironie oft nur angedeutet ist, wirkt in den freien Versen von Willemetz zweideutig, platt und trivial. Es fragt sich, ob erotisch perverse Spielereien eine Verlegung auf die Bühne und damit eine Vergröberung überhaupt vertragen. Dazu hat Honegger eine höchst anständige, unbeschwerte, vorwärtstreibende Partitur voll Geist und harmloser Schalkhaftigkeit geschrieben. Trotz des strengen Aufbaus bleibt die Musik auch da, wo kontrapunktische Linienführung zur Polyphonie führt und wo sie die Allüren der großen Oper annimmt und ihr Pathos verspottet, graziös und von feinster Fraktur. Auf jeden leichten Effekt wird verzichtet; der Schlager ist verbannt. Wie einfache Atonalität zu heiterster Wirkung führen kann, zeigt Honegger im Septett der sieben Königinnen Pausoles, die sich nicht einigen können und erregt durcheinandersingen, während über den bewegten Achteln Diana eine Gesangslinie in halben Noten spannt. Die Arien sind aufs feinste auf die Personen abgestimmt: die blonde Prinzessin Aline (Christiane Néré) singt graziöse, von leiser Sentimentalität getragene Melodien, die des Pagen Giglio (Nelson) sind von wirbelnder Schlagfertigkeit, der groteske Taxis (Cuénod) verleugnet niemals seine brutale, herrschsüchtige Art und der gutmütige, allen Einflüsterungen zugängliche, immer schläfrige Roi Pausole (Duvaleix) parodiert Zelters »König von Thule« in köstlicher Weise. In diesen scherzhaften Verspottungen liegt die Stärke und der Zauber der bis in die letzte Einzelheit ausgefeilten Partitur. Dabei schont Honegger sich selber nicht, wenn er in der Kantate »Es lebe der König Pausole« auf die Harmonien bei der Krönung Salomons im »König David« zurückgreift. Der Jazz taucht nur ganz flüch-

tig auf und dient ausschließlich der Erheiterung beim »amerikanischen« Verschwinden des Königs oder im hübschen Verkleidungsduett. Rhythmen aus katalanischen Tänzen werden im spanischen Schokoladeballett verwertet, und eine ferne Erinnerung an den vorzüglichen Tonfilm »Unter den Dächern von Paris« Aurics taucht in den wiegenden Rhythmen des entzückenden Tanzduetts auf. Der »König Pausole« ist weder eine schablonenhafte englisch-amerikanische Tanzgirloperette noch ein Ballett oder eine Revue, sondern eine *Musik*-Operette. Mit ihr hat Honegger einen neuen Ring in die Kette des musikalischen Lustspiels der Franzosen — Offenbach, Hervé, Lecocq, Chabrier, Messager — geschmiedet. Den über 500 Aufführungen an den »Bouffes parisiennes«, einer Gründung Offenbachs, stehen in Genf acht (eine Rekordzahl!) gegenüber. An der Spitze des Orchesters erwies sich der Basler *Hans Haug* als gewandter und sicherer Kapellmeister von stärkster Einfühlung. Kostüme und die drei Bühnenbilder zeugten von Geschmack, launigen Einfällen und ausgeprägter farbiger Wirkung. *Willy Tappolet*

KARLSRUHE: Die kürzlich zu Ende gegangene Opernspielzeit des Badischen Landestheaters wurde in ihren letzten Wochen durch strahlend frische, imposante »*Rienzi*«-Aufführungen kraftvoll hochgerissen. Sogar die Bayreuther Exklusiven erschienen nacheinander in Karlsruhe, um sich dem Zauber dieser vorbildlichen Vorstellungen hinzugeben und ihm, gleich den übrigen begeisterten Zuhörern, zu erliegen. Wagners »Rienzi« ist ja besser als sein Ruf. Anderseits gibt es wohl kaum ein Opernwerk, dessen Bühnensein oder -nichtsein so auf die gesangliche Gestaltungskraft eines einzigen Sängers (hier des Titelhelden) gestellt ist wie »Rienzi«. Versagt dieser Sänger *als* Sänger (der Darsteller kann nichts retten), so brechen die inneren Säulen, die diese Oper tragen, zusammen. Im »Rienzi« huldigt Wagner schwärmerisch dem alten Gesangsideal: Größe, Freiheit, Lebensmächtigkeit der Operngestalt kann nur durch die Größe, Freiheit und Klangmächtigkeit der Gesangsfunktion erreicht werden. Das wird ja auch immer so bleiben. Einen Heldentenor von den genannten Graden besitzen wir in *Theo Strack*. Sein Rienzi ist fraglos eine Ausnahmeleistung. Neben ihm zeichneten sich aus *Malie Fanz* (Octavian), *Ellen Winter* (Irene), *Adolf Schoepflin* (Colonna). Singchor, Orchester, unter der rassigen Leitung von *Josef Krips* boten ebenfalls Ausgezeichnetes. Geistvoll die Regie des Oberspielleiters *Viktor Pruscha*. *Anton Rudolph* †

KREFELD: Die abgelaufene Spielzeit 1931/32 brachte der Krefelder Oper umwälzende Änderungen. Laut Beschluß der Stadtverordneten wurde das bis dahin städtische Orchester aufgelöst (das nunmehr als Genossenschaftsorchester weiterzubestehen versucht). Das Personal der Oper wurde in seinen wichtigsten Teilen entlassen. Die kommende Spielzeit wird nur noch Spielopern und Operetten bringen. Operndirektor *Franz Rau* hat Krefeld bereits verlassen; der städtische Musikdirektor, *Walter Meyer-Giesow*, hat sein Amt mit übernommen. Schließlich hat auch der Intendant *Ernst Martin* einen Ruf als Leiter der Vereinigten Bühnen in Kiel angenommen.

Die Spielzeit 1931/32 zeichnete sich einerseits durch eine Anzahl außerordentlich gediegener Aufführungen der Oper aus, andererseits durch eine unerfreulich hohe Anzahl von kassenstärkenden Operettenaufführungen. So erlebte Benatzkys »Das weiße Rößl« über vier Dutzend ausverkaufte Häuser. Von den großen Abenden, die ausnahmslos sorgfältigst vorbereitet und auch im anspruchsvollen Sinn des Wortes *gut* durchgeführt worden waren, seien erwähnt: *Strauß'* Ariadne und Rosenkavalier; *Beethovens* Fidelio; *Mozarts* Figaro; *Rossinis* Tell; *Pfitzners* Das Herz; *Humperdincks* Hänsel und Gretel; *Wagners* Lohengrin; *Cimarosas* Heimliche Ehe; *Verdis* Simone Boccanegra, Maskenball und Rigoletto; *Bizets* Carmen (mit der *Olszewska*, unserer ehemaligen zweiten, dann ersten Altistin, als Gast); *Marschners* Hans Heiling; *Puccinis* Butterfly; *Adams* Postillon; *Lortzings* Undine, Waffenschmied, Wildschütz; *Strauß'* Fledermaus. — Führende Kräfte waren neben dem Intendanten *Ernst Martin: Franz Rau*, die Kapellmeister *Otto Söllner*, *Gerhard Legler* und *Willi Bunten*, der Oberspielleiter *Theo A. Werner*, der Bühnenbildner *Fritz Huhnen*. *Hermann Waltz*

LEMBERG: Die abgelaufene Spielzeit der hiesigen Oper begann mit einer grellen Dissonanz. Die bisherigen Direktoren folgten dem Beispiel beinahe aller ihrer Vorgänger, d. h. sie stellten die Zahlungen ein, hinterließen eine Unmasse Schulden und zogen ab. Die Theater wurden daraufhin kurzerhand geschlossen und die Oper, der die Stadtver-

waltung die bisherige Subvention entzog, aufgelassen. Da erschien in letzter Minute ein Retter in der Not. Der ursprünglich zur Unterstützung der früheren Direktion gegründete »Verein der Musik- und Opern-Liebhaber«, an dessen Spitze der Universitätsprofessor *J. Groer* steht, übernahm auf eigene Rechnung und Gefahr die Weiterführung der Oper, erhielt von der Stadt die Erlaubnis, zehnmal im »Großen Theater« zu spielen, und je 2000 Zloty Subvention für jede Vorstellung. Zum musikalischen Leiter des Unternehmens wurde der ausgezeichnete, bisher an der Warschauer Oper tätige Kapellmeister *Adam Dolzycki* ernannt, die Eintrittspreise bedeutend ermäßigt und die Saison am zweiten Weihnachtsfeiertag mit *Moniuszkos* Nationaloper »Halka« eröffnet. Da um diese Zeit sämtliche polnischen Opperntheater gesperrt waren (später spielten außer Lemberg nur noch Warschau und Krakau), war es leicht, sehr gute Kräfte zu engagieren, und so konnte sich die Oper nach verhältnismäßig kurzer Zeit wieder an die Bewältigung größerer künstlerischer Aufgaben heranwagen. Erstmalig wurde *Bizets* »Perlenfischer« mit großem Publikumserfolg aufgeführt, außerdem gelangten nach größerer Pause *Massenets* »Manon«, »Die Hugenotten« und »Der fliegende Holländer« zur Aufführung. Das Allerbeste war jedoch eine vollständige Neuinszenierung von *Gounods* »Margarete«, zu der der ausgezeichnete Maler *St. Jarocki* herrliche Dekorationen und Kostüme schuf. — Von den heuer hier ständig wirkenden Künstlern ist an erster Stelle der vorzügliche, mit einer prachtvollen Stimme begabte Bariton *Eugen Mossakowski* zu nennen. Neben ihm wirkten zwei erstklassige Sopranistinnen, die Damen *Fr. Platt* und *H. Lipowska*, sowie die Tenöre *K. Czarnecki*, *A. Wronski* u. a. Die Darbietungen der Oper fanden beim Publikum großen Anklang und die Vorstellungen waren wieder mal — nach langer Zeit — beinahe immer sehr gut besucht.

Alfred Plohn

LÜBECK: Die Oper hat im Spieljahr 1931/32 aus wirtschaftlichen Gründen mit Erstaufführungen Zurückhaltung üben müssen. Dennoch konnte eine künstlerisch sehr wertvolle Wiedergabe des »*Simone Boccanegra*« (nach der »Luise Miller« und der »Macht des Schicksals«) unseren Überblick über den Verdi der mittleren Schaffensperiode vervollständigen und mit *Mussorgskijs* »*Boris Godunoff*« ein lang gehegter Wunsch in Erfüllung gehen. Die Moderne war lediglich durch *Hermann Reutters* stilistisch zwischen Oper und Schauspiel schwankenden Einakter »*Saul*« und *Manuel de Fallas* »*Ein kurzes Leben*« vertreten. Aus dem durch das Vordringen der Operette stark behinderten Opernspielplan hoben sich, abseits des üblichen gut gepflegten Repertoires, eine glänzende Aufführung von Rossinis »Barbier«, ein szenisch-dekorativer »Don Juan«, eine musikalisch durch *Herbert Winkler* ganz ausgezeichnet gestaltete »Tosca« und eine »Meistersinger«-Aufführung, die durch den hervorragenden Sachs-Darsteller *Jaro Prohaska* besondere Bedeutung erhielt. Von dem bevorstehenden Wechsel in der Leitung erhofft man eine erfolgreichere Pflege der Oper. An die Stelle *Dr. Liebschers* tritt als Intendant *Dr. Groß*, seither in Halberstadt, der das Kunststück fertig bringen soll, mit einem Zuschuß von 250 000 Reichsmark künstlerisches Niveau in Schauspiel, Oper und Operette zu halten; zum Nachfolger des nach Königsberg gehenden ersten Kapellmeisters *Ludwig Leschetizky*, dessen unermüdlicher Arbeitskraft die Lübecker Oper viel verdankt, wurde *Paul Dressel* (Plauen) verpflichtet.

Fritz Jung

MAINZ: Intendant *Klitschs* Nachfolger ist Intendant *Trede*, seither in Zürich. Von dem neuen Mann erhofft man eine Senkung des Defizits. Der seitherige erste Kapellmeister *Kienzl* ist nicht wieder engagiert. Sein Nachfolger ist noch nicht bestimmt. An Bewerbern fehlt es nicht. Von 1877—1910, also 33 Jahre, betreute *Emil Steinbach* das musikalische Leben der Stadt, dann erschien *Albert Gorter* der 16 Jahre lang das städtische Orchester leitete. Und nun kommt innerhalb von 6 Jahren schon der dritte Mann! Kienzl hat sich hier als ernster Dirigent erwiesen. Die von ihm geleiteten Opern zeigten Schliff und Linie. Seine Walkürenaufführung wirkte zwar nicht so geschlossen wie Siegfried, doch trug auch sie den Stempel eines starken Künstlerwillens. In der Walküre bot die gereifteste Leistung *Franz Larkens*. *Perrons* Siegmund war eine großangelegte Darbietung. *Hanna Gorinas* Brünnhilde zeigte Stellen von bewunderungswürdiger Größe. *Hildegard Weigels* Sieglinde ließ unschwer ihre Mitwirkung in Bayreuth erkennen. In Fidelio gastierte *Enderlein* vom Mannheimer Nationaltheater. In bezug auf Neuaufführungen machte sich die Finanzlage ungünstig bemerkbar. Der Spielplan bewegte sich in der Hauptsache um

Bajazzo, Cavalleria, Otello, Don Giovanni, Rigoletto, Stradella, Bohème und Tiefland.
Ludwig Fischer

NÜRNBERG: Die Spielzeit schloß mit einem Abmarsch der besten Solisten, die fast ausschließlich dem Ruf an größere Bühnen folgen. Der Heldenbariton *Jaro Prohaska*, ein außerordentlich vielseitig begabter und musikalischer Sänger, der neben seinem charaktervollen Sachs und Wotan auch in der modernen Oper Hervorragendes leistete, hat einen Gastspielvertrag mit der Berliner Staatsoper und mit Prag abgeschlossen. Die Hochdramatische *Margarete Bäumer* nahm Verbindungen mit der Wiener Staatsoper auf, die Koloraturvirtuosin *Anny van Kruyswyk* wurde an die Münchner Staatsoper verpflichtet und *Hertha Faust* geht als jugendlich Dramatische an das Hamburger Statdtheater. Dieser für den weiteren Bestand der Nürnberger Oper geradezu katastrophale Abbau wurde durch die weitgehenden Sparmaßnahmen des Stadtrates verursacht. Ihm fiel auch ein beträchtlicher Teil des Orchesters und Chores zum Opfer. Den empfindlichsten Verlust erleidet das Nürnberger Musikleben freilich durch die Einsparung des ersten Kapellmeisterpostens, durch die mit *Bertil Wetzelsberger* ein ungewöhnlich kultivierter und universell gebildeter Musiker verloren geht. Eine solche Maßnahme wird in allen musikalisch gebildeten Kreisen besonders hart empfunden, weil in diesem Fall offensichtlich mehr persönliche als sachliche Gründe maßgebend waren. Wetzelsberger hat sich in seiner siebenjährigen Nürnberger Tätigkeit besonders große Verdienste um die Pflege zeitgenössischer Musik verschafft. Man kann objektiv sagen, daß das Nürnberger Musikleben unter seiner stets der Sache dienenden Leitung den konstantesten Aufstieg nach dem Kriege genommen hat. Es ist ein Trost, daß die oberste musikalische Leitung in die Hände eines außerordentlich befähigten und technisch gewandten Musikers, *Alfons Dressel*, gelegt wurde. Aber es besteht die Gefahr, daß dieser noch junge, gegen sich selbst oft allzu rücksichtslose Kapellmeister auf die Dauer den Anforderungen eines solchen Betriebes nicht gewachsen ist, zumal nach dem Weggang *Hans Siegles* für die Nürnberger Oper nur noch ein Spielleiter, Otto Rudolf Hartmann, zu Gebote steht.
Wilhelm Matthes

OLDENBURG: Intendant *Hellmuth Goetze* wurde nach Magdeburg berufen. Fünf Jahre hat er die Geschicke des Landestheaters maßgeblich beeinflußt. Vorbildlich war die stets lebendige, auch das Schaffen der Gegenwart berücksichtigende Spielplangestaltung (erinnert sei allein an die epochemachende, für das Schicksal des Werkes einflußreiche Aufführung des »*Wozzeck*«). Das hohe Niveau des Theaters wurde vielfach mitbestimmt durch eigene Opern- und Schauspielinszenierungen des Intendanten. Mit einer in ihrem Ausdruck modernen und ihrer Originalität bedeutsamen Inszenierung von »Hoffmanns Erzählungen« verabschiedete sich Goetze, zugleich mit ihm Landesmusikdirektor Johannes Schüler (siehe unter »Konzert«), der die Partitur dieses Werkes feinsinnig ausdeutete. Die von Schüler hervorragend einstudierte *Schreker*-Oper »Schatzgräber« fand nicht allzuviel Gegenliebe beim Publikum, dagegen wurden seine stilechte Wiedergabe von Mozarts »Don Giovanni« und die blutvolle Erfassung der Verdischen Musik im »Maskenball« begeistert aufgenommen. Weiterhin dirigierte Schüler mit großem Erfolge »Carmen« und »Bohème«. Der erste Kapellmeister, Willy Schweppe, trat vorzüglich hervor mit den sehr sauberen Aufführungen von »Barbier von Sevilla«, »Evangelimann«, »Tiefland« und »Hänsel und Gretel«. In den genannten Opern konnte Fritz Wiek seine Befähigung als Opernregisseur unter Beweis stellen.
Fritz Uhlenbruch

SAARBRÜCKEN: Nicht gerade günstig zeigt sich das Kulturbild Saarbrückens vom Theater her. Man gibt im Stadttheater Oper, Operette, Schauspiel usw. Die Weiße-Rößl-Epidemie und nicht zuletzt auch die über Erwarten zahlreichen Aufführungen des Hauptmanns von Köpenick haben den an sich wenig vorbildlichen Opernspielplan in arge Bedrängnis gebracht und zum Teil über den Haufen geworfen. Höhepunkt der Oper bildete die hiesige Erstaufführung von *Mussorgskijs* »*Boris Godunoff*«, dessen Partiturschönheiten *Felix Lederer* in genialer Weise erschloß. Die bühnenmäßig sehr überraschende Inszenierung war zugleich die Abschiedstat des nach Berlin verpflichteten Oberspielleiters *Heinrich Köhler*. Als weitere Erstaufführungen sind *Adams* »*Wenn ich König wär*« und *Offenbachs* »*Robinsonade*« zu verzeichnen. Erstere wurde szenisch und musikalisch von *Georg Pauly* betreut; bei Offenbachs operettenhaft gewandelter Robinsonade, auf die die günstigen Aspekte, die man ihr anläßlich ihrer 1930 in

Leipzig erfolgten Wiedererweckung zubilligte, nicht zuzutreffen scheinen, war alles Bemühen (Spielleitung: *Carl Möller*, szenische Leitung: *Gustav Kozlik*) vergebens. Auch die Solokräfte der Oper vermögen durchschnittlich heute einen Vergleich mit früheren Spielzeiten nicht auszuhalten. Man könnte doch meinen, daß es für die maßgebenden Stellen bei dem heutigen Überangebot ein Leichtes sein müßte, ein einigermaßen gutes, repertoiresicheres Opernensemble zu verpflichten.

Reinhold Johannes

WUPPERTAL: Die Bilanz der Spielzeit zeigt ein beschämend dürftiges Ergebnis. Die Oper gab zeitweise fast die Hälfte der Vorstellungen an die Operette ab; im übrigen ließ sie den Romanen den Vorrang. Die einzige Neuheit, zu der man sich aufschwang, was *Puccinis* nun auch schon ziemlich ergraute »Manon Lescaut«. Die breite Lyrik dieser Partitur vermögen nur glänzende Stimmen zu retten. Hier erfüllte lediglich die Vertreterin der Titelrolle die Bedingungen. Daß einzelne gut durchgearbeitete Aufführungen der Kasse mehr förderlich sind als noch so vielseitige Mittelmäßigkeit, bewies der anhaltende Erfolg des »*Tannhäuser*« und des »*Otello*«. Vom späteren Wagner gab es eine von den Akademikern veranstaltete sehr schöne Aufführung der »*Walküre*«. *Franz v. Hösslin* hat kaum je so diskret und schmiegsam begleitet, so warm und innig musiziert wie an diesem Abend, an dem ihm in Gotthelf Pistor, Rudolf Bockelmann und Gertrud Bindernagel Künstler von Rang zur Verfügung standen. Leider war die eigenwillige Raumgestaltung durch Walter Jacob der Entfaltung des Spiels nicht günstig.

In der nächsten Spielzeit werden wir voraussichtlich noch mehr als bisher selbst hinter kleineren Städten zurückstehen: wir werden ein $7\frac{1}{2}$ Monate spielendes Genossenschaftstheater haben mit einem privatim gesammelten Betriebskapital von 40 000 RM. (!) Die Stadt stellt die Theater und das Orchester zur Verfügung. Die schwierige Aufgabe, mit so geringen Mitteln etwas künstlerisch Annehmbares zu leisten, übertrug man dem bisherigen Hagener Intendanten Paul Smolny; als musikalischer Leiter bleibt der bewährte Operndirektor Fritz Mechlenburg.

Walter Seybold

KONZERT

BADEN-BADEN: Außer *Ernst Mehlich* hatten wir von bedeutenden Dirigenten *Fritz Busch*, der jedoch mit Mozarts »Maurerischer Trauermusik«, Wagners »Karfreitagszauber«, Brahms' »Tragischer Ouvertüre« und Schuberts »Unvollendeter« nicht jene mitreißende Wirkung zu erzielen vermochte, wie wir sie sonst an ihm gewohnt waren. Anders *Furtwängler*, der mit den Berliner Philharmonikern mit Haydns G-dur-Sinfonie op. 88, Debussys »Nocturnes«, Strauß' »Don Juan« und Beethovens »7. Sinfonie« zu den tiefsten Quellen der Musik führte. Außerordentlich zu interessieren wußte als Gastdirigent *Nikolai van der Pals* mit einem slawischen Programm. In den von *Mehlich* geleiteten Sinfoniekonzerten wirkten als Solisten mit von *Pianisten: Frédéric Lamond, Edwin Fischer;* von *Geigern: Josef Peischer, Juan Manén, Marta Linz.* Von *Gesangskräften* sind zu nennen: *Nina Karius, Gertrud Bindernagel.* Eigene Konzertabende veranstalteten: *Else Gentner-Fischer* und *Benno Ziegler* mit Gesängen von Gluck und von *Raoul von Koczalski,* dessen 21 Gedichte aus Goethes westöstlichem Divan beide nur zu problematischer Erstaufführung brachten. Die stärksten Wirkungen dieses Konzertes gingen zweifellos von Koczalski als Chopin-Spieler aus. Kammermusik vermittelte ein Sonatenabend von *Ernst Mehlich* (Klavier) und *R. Totenberg* (Violine); ferner das Streichquartett des Städtischen Orchesters. Die *Haydn*-Feier wurde begangen mit einem Sinfoniekonzert unter Leitung Mehlichs mit der Ouvertüre zu dem Oratorium »Die Heimkehr des Tobias«, der Sinfonie G-dur (Oxford), zwei Notturnos (Erstaufführung) und der in allen Teilen herrlich gelungenen Aufführung der »Schöpfung«.

Eine wertvolle Neueinrichtung waren die Einführungskonzerte junger Künstler, von denen sehr vorteilhaft debütierten: *Gustav Heyse* mit der eigenen Komposition einer Konzertouvertüre, *Alphonse Groß* mit einer Ouvertüre »Per aspera ad astra«, *Paul Lampe* mit einem Klavierkonzert von Palmgrén, *Anneliese Hasselmann* mit einem Konzert für Klavier und Orchester in D-dur von Haydn, *Aenne Hildebrand* mit dem Violinkonzert von Dvorak und *Lotte Winkler* mit Altgesängen von Richard Strauß und einer Bruch-Arie aus »Achilleus«

Inge Karsten

BOCHUM: Der Saisonausklang vollzog sich im Gedenken an *Haydn*. Vom Städtischen Musikverein, der auf ein zehnjähriges Bestehen zurückblicken konnte, wurde unter

Reichweins belebender Direktion das Oratorium »Die Jahreszeiten« dargeboten. Die Ortsgruppe der Tonkünstler würdigte die Bedeutung des Altmeisters durch Vortrag und Aufführung selten gehörter kammermusikalischer Schöpfungen im Rahmen einer Morgenfeier. Die Gesangsschule Glettenbergs erinnerte sich u. a. des Oratoriums »Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze«. Reichweins enge Verwurzelung mit dem Wiener Volksgemüt und der österreichischen Musik gestaltete einen Abend mit Schubert-Sinfonien und dem einzigartigen Schubertliedersänger *Rudolf Watzke* erhebend. Durch die Bevorzugung eingänglicher klassischer und wertvoller romantischer Unterhaltungsmusik während der jüngsten Volkssinfoniekonzerte, sowie die Verpflichtung einheimischer Solisten wußte Reichwein seine Gemeinde immer wieder zu fesseln, zumal die Gaben sorgfältig entstaubt zum Klingen kamen. Die Gesangsschule Thiemann und Arno Schütze lenkten die Aufmerksamkeit breiter Kreise auf die erstmalige Aufführung der Jacobischen Schuloper »*Die Jobsiade*«, deren Darstellung in der Kortumstadt Bochum mit besonderer Spannung erwartet wurde. Mochte die primitive tonale Bewegung zu dem holzschnittmäßigen Charakter der lustigen Begebenheit wohl passend erscheinen, zeitweise wirkte sie sich doch ermüdend aus. Schnelleren Kontakt verstand die der Neuheit vorausgeschickte »Opernprobe« von Lortzing zu finden. Ein Kompositionsabend *W. P. Radts* belehrte darüber, daß die aus der Taufe gehobenen intim vokalen und instrumentalen Schöpfungen je länger, je mehr, im Banne kämpferischer, stark subjektiver Färbung lyrischer Ergüsse näher ans Herz herankommen. *Max Voigt*

BONN: Ein Rückblick von der künstlerischen Höhe der beiden Musikfeste auf den im abgelaufenen Musikjahr zurückgelegten Weg läßt zwar keinen kontinuierlich zu ihnen hinaufführenden Pfad, wohl aber eine Reihe bemerkenswerter Gipfelpunkte erkennen, die immerhin über den Mangel einer einheitlichen Leitung des Bonner Musiklebens — wie erinnerlich, hat Bonn zur Zeit weder einen Städtischen Musikdirektor noch einen Städtischen Kapellmeister — hinwegzutrösten vermögen. Zu ihnen gehören in erster Linie die von *Hermann Abendroth* geleiteten Sinfoniekonzerte, die durchweg vor fast ausverkauftem Hause vor sich gehen konnten und auch die Widerstrebenden von der Zweckmäßigkeit, ja Notwendigkeit der Erhaltung unseres ausgezeichneten Orchesters überzeugt haben dürften. Jedenfalls ist des letzteren Existenz fürs erste wieder gesichert. In diesen Konzerten bot Abendroth Klassisches und Romantisches so überzeugend, daß ein Verlangen nach modernistischen Experimenten gar nicht erst aufkam. Ein Brahms-Abend mit *Elly Ney* als Solistin (Klavier-Konzert in B-dur, das zu ihren reifsten Nachschöpfungen gehört), weiterhin Bruckners Achte und Tschaikowskijs Fünfte ragten schon in Bezirke musikfestlicher Einmaligkeit. Solchen Leistungen nacheifernd stellten in etlichen Sonderkonzerten *Gustav Classens* und die beiden Münchener Kapellmeister *Hellmut Kellermann* und *Fr. Munter* ihre Führereigenschaften mit erfreulichem Gelingen unter Beweis. — Die Kammermusikkonzerte, für deren Erhaltung der Konzertverein in Verbindung mit der Westdeutschen Konzertdirektion sich einsetzte, führten u. a. die *Giannini*, *Lubka Kolessa*, das *Budapester* und das *Peter-Quartett* nach Bonn. Auch das neu gegründete *Elly Ney-Trio* debütierte mit ausgezeichnetem Erfolg; ebenso fanden *Arnold Rosé* und seine Gefährten auf ihrer Jubiläumsreise hier eine dankbare Zuhörerschaft. — Die Konzerte des *Städt. Gesangvereins* leitete *Hans Wedig*, der mit Haydns Schöpfung, Liszts Elisabeth und Verdis Requiem nachhaltige Eindrücke vermittelte. In diesem Zusammenhang verdient ein Konzert des *Bachvereins* Erwähnung, in dem *Willy Poschadel* mit Regers 100. Psalm den Nachweis erbrachte, daß selbst zahlenmäßig schwache Chöre bei zielbewußter Führung vor Monumentalaufgaben nicht zurückzuschrecken brauchen. Poschadel zeigt auch als Orgelspieler Vorliebe für große Formen, und seine Gestaltung der Meisterwerke Bachs, Liszts und Regers hat stets Größe und gut ausbalanzierten Aufbau. Sein Kollege *Hans Neubaur* ist demgegenüber mehr wissenschaftlich orientiert, führt gern in die Welt der Renaissance und des Barock zurück und vollbrachte mit der lückenlosen Wiedergabe sämtlicher 22 Orgelsätze aus Bachs Klavierbüchlein (3. Teil) eine musikalische Tat. — Solistenkonzerte auf eigene Rechnung waren auch in diesem Jahr seltene Ausnahmen. Das Risiko ist zu groß. Nur *Schlusnus* und *Elly Ney* konnten so vor ausverkauften Häusern musizieren. Alle anderen Versuche scheiterten an mangelhaftem Besuch. *Th. Lohmer*

BRÜNN: Anläßlich des 30jährigen Bestandes gaben die Brünner Philharmoniker un-

ter *Robert Hegers* Leitung ein Festkonzert, das Beethovens »Leonore III« und die »Neunte« umfaßte. Die Aufführung war formvollendet, der Beifall kannte keine Grenzen, und Heger erhielt als Ehrenmitglied des jubilierenden Vereins einen silbernen Lorbeerkranz. In den Abonnementskonzerten führte *Spanjaard* (Arnhem) erstmals Ravels farbensprühende Tondichtung »La Valse« auf. Sehr bedeutungsvoll führte sich *Richard Lert* mit Brahmsens »Vierter« und der glühend durchpulsten Musik zum »Tannhäuser-Bacchanal« ein. Als Beethoven-Interpret größten Formates erwies sich Robert Heger mit der »Eroica«. Ungemein stilvoll erklang hier unter seiner Stabführung auch Straußens Liebesszene aus »Feuersnot«, die Couperin-Suite und »Till Eulenspiegel«. Nach längerer Pause kehrte *Leopold Reichwein* wieder ein und bescherte uns einen ungetrübten Genuß mit der Wiedergabe von Bruckners »Zweiter«.

Sonst war hier, so wie anderswo, viel Gutes, aber auch minder Gutes zu hören. Namentlich wollen wir der Aufführung von Verdis »Requiem« (Männergesangverein unter Otto Hawran) und der Kammerkonzerte Pescheks mit den Philharmonikern, die diesmal ganz der Klassik gehörten, gedenken. *Franz Beck*

BUDAPEST: An drei Abenden der Budapester Philharmonie hörte man von Novitäten *Ravels* Bolero, ein Stück, das nur durch meisterlichen Orchesterklang und fabelhaft aufgebaute Steigerung eine elementare Wirkung erzielt, ein Cellokonzert des im Weltkrieg gefallenen talentvollen jungen Komponisten *A. Rado*, dessen Verlust um so schmerzlicher beklagt werden muß, als er sich bestimmt viel individueller entwickelt hätte, und die Orchestersuite in fis-moll von *E. v. Dohnanyi*, ein Werk voll jugendlicher Leidenschaft und starken Versprechungen. In den von Dohnanyis Meisterhand geleiteten Konzerten kamen *Kuhlenkampff* (Brahms-Konzert) und *Jeanne-Marie Darrée* (Klavierkonzert von Saint-Saëns) sowie vier Meisterschüler von Dohnanyis Klavierklasse: *A. Fischer*, *A. Földes*, *L. Heimlich* und *E. Kilényi* in *Vivaldi-Bachs* Konzert für vier Klaviere ruhmreich zu Wort.

Das Budapester Konzert-Orchester ist auf dem besten Wege, zu einem erstklassigen Faktor unseres Musiklebens zu werden. Geleitet von seinem ständigen Dirigenten *N. Zsolt* sowie von namhaften Gastdirigenten, bringt es immer auch einheimische und ausländische zeitgenössische Musik, wovon folgende Werke genannt werden können: »L'Oiseau de Feu«, Suite von *Strawinskij*, zwei Lieder mit Orchesterbegleitung von *Kodaly*, Daphnis und Chloe von *Ravel*, *Bartoks* »Siebenbürger Tänze«, eine Fantasie von *Franz Farkas*, die Tanzsuite von *Bartok*, *Tscherepnins* jüngstes Klavierkonzert mit dem Komponisten am Flügel, ein Violinkonzert von *Prokofieff* und der »Psalmus Hungaricus« von *Kodaly*. Chorwerke desselben Komponisten und gelungene Chöre des jungen Tondichters *F. Otto* wurden durch den ausgezeichneten Blindenchor »Homeros« vermittelt. Der Palestrina-Chor brachte in einem von *L. Bardos* vortrefflich geleiteten Konzert die »Symphonie de Psaume« von *Strawinskij* hier erstmalig zu Gehör.

Es gab mehrere bemerkenswerte Kompositionsabende. Vor allem den von *Ravel*, teilweise von ihm selbst geleitet, wobei sein Klavierkonzert, mit dem verblüffend wirkenden und auf allgemeines Verlangen wiederholten letzten Satz von *Marg. Long* glänzend gespielt, hierorts erstmalig zum Vortrag kam. In einem ganzen Abend von *Kadosas* Werken bot der Komponist auch diesmal in den Klavierwerken sein Bestes, sowohl in den sehr empfehlenswerten, leichten Kindersonatinen, wie auch in der mit motorischer Gewalt dahinstürmenden Klaviersonate. Der nach langjähriger Pause wieder ins Leben gerufene »Neue Ungarische Musikverein« gab drei Abende mit einheimischen und ausländischen Werken. Der zweite Abend sah *A. Slonimsky* zu Gast, der mit bewundernswerter Dirigentenkunst die neuesten musikalischen Produkte Jung-Amerikas vorführte. Die besten Eindrücke hinterließen die Werke von *Ch. Yves*, *A. Rolldan* und *A. Weiß*. Von ungarischen Komponisten kamen folgende mit neuen Werken zur Uraufführung: *Bartok* mit seinen, sowohl künstlerisch als didaktisch prachtvollen Kinderstücken für zwei Geigen, *I. Adam* (Streichquartett), *Fr. Farkas* (Klaviersuite), *E. Szabo* (Bläserquintett mit Klavier), *G. Kosa* (IV. Streichquartett), *P. Kadosa* (Ungarische Volkslieder für Geige und Klavier), *M. Seiber* (Klarinettenquintett) und *A. Jemnitz* mit einer in der Behandlung der eigenartigen Instrumente sehr interessanten Sonate für Saxophon und Banjo. Als »Kompositionsabend« kann auch der indische Tanzabend von *Uday Shan-Kar* gelten. Ohne auf Einzelheiten der ausgezeichneten Darbietungen eingehen zu können, sei hier festge-

stellt, daß diese, durch jahrhundertelangen rituellen Kult verfeinerte, von verschiedenen eigenartigen Instrumenten reproduzierte hochkultivierte exotische Volksmusik einen wohlverdienten Eindruck hinterließ.
Das Streichquartett Waldbauer-Kerpely hob das II. Streichquartett von *Fr. v. Koranyi*, ein gediegenes, von wohltuendem Optimismus getragenes Werk aus der Taufe, und die Trio-Vereinigung Kerntler-Orszagh-Friss brachte die erfolgreiche Uraufführung von *Fr. Szabos* jüngstem Kammerwerk, einem impulsiven und sehr eindrucksvollen Trio für Klavier, Geige und Cello. Das ungarische Trio (Krausz-Molnar-Vince) spielte mit großem Erfolg das vor zwei Jahren uraufgeführte »Trio Concertante« von *L. Lajtha*. Eine Sonate von *E. Bloch* und eine Bearbeitung von *Bartoks* Klaviersonatine für Geige und Klavier kamen in der Wiedergabe von *G. Hannover* (Geige) und *L. Kerntner* (Klavier) vorteilhaft zur Geltung. Neuzeitlicher Kammermusik war auch der zweite Teil von *Szigetis* Konzert gewidmet, der mit seinem Begleiter *M. Magaloff* in vollendeter Künstlerschaft der ungarischen Rapsodie von *A. Molnar* und der Suite von *Tansmann* einen starken Erfolg bereitete. Ein neuer Stern tauchte am Pianistenhimmel auf: *Poldi Mildner*. Die ominöse Bezeichnung »Wunderkind« wäre zu schade für die hochbegabte junge Wienerin, denn sie ist fast kein Kind mehr und dennoch ein Wunder.

E. J. Kerntler

CASTROP-RAUXEL (Westf.): Der von *M. Spindler* geleitete Musikverein brachte zum *Haydn*-Jubiläum »Die Schöpfung« mit H. Wesselmann, Sopran, R. Petig, Tenor, und E. Scherz, Baß, und im zweiten Hauptkonzert *Händels* Messias (ohne Mozarts Zutaten) mit H. Ignaschak, Sopran, G. Buchenthal, Alt, L. Matern, Tenor, und E. Scherz, Baß, zur beachtlichen Darstellung. Sehr rege Tätigkeit entfaltete die von Hermesmann vorbildlich geleitete Musikschule. Mit dem bestens bei uns akkreditierten E. Scherz bot er die zyklische Aufführung von *Schuberts* Winterreise. Auch die Haydn-Stunde mit den genialen f-moll-Variationen (Hermesmann), C-dur-Fantasie (Bayer), C-dur-Violinkonzert (Feiertag) und den Schottischen Volksliedbearbeitungen des Meisters, von G. Hardt, Sopran, dargeboten, verdient die Registrierung. Geht es auch in den Konzerten unserer Mgv. erfreulich bergan, so erreichten doch nur die »Liederhalle« unter Peitz, die »Harmonie« unter Wiemann (Rein, Knab, Heinrichs und Kaun, letzterer erfreut sich überhaupt einer besonderen Protektion) und »Castrop-Rauxel-Nord« unter H. Koch diskutables Niveau. Das ernsthafte Bemühen des Volkschores unter E. Mohr um alte Madrigalkunst verdient ehrliche Beachtung. Ernsthafte Pflege fand wieder dank der zielstrebigen Arbeit des an der Lutherkirche amtierenden Organisten Hardt die musica sacra. Seine 30.—33. Abendmusik mit Werken von Bach, Mendelssohn, C. Frank, A. Guilmant und alter Meister der Vor-Bach-Zeit gaben den Rahmen zu den zahlreichen sonstigen Veranstaltungen an derselben Stelle ab. Der Kirchenchor unter Wiemann bemühte sich um Meister der Vor-Bach-Zeit und bescherte uns zu Ostern *Regers* Kantate »Auferstanden«. Der Gem. Chor unter H. Bolenz führte mit Reitemeier, Sopran, Buckemüller, Tenor, und Wiemann, Baß, drei Bach-Kantaten auf. Ein Ereignis war die geistliche Abendmusik der glänzend geschulten Kurrende unter G. Niedermeier mit Werken von Krieger, Händel, »Herr, wenn ich nur dich habe«, Kantate von F. W. Zachow und »Himmelskönig sei willkommen«, Kantate von Bach. Wie immer fanden die Veranstaltungen des unter Dr. W. Kölsche singenden Vinke-Chores ausverkaufte Häuser. In seinem Singen und seinen Darbietungen finden wir neben dem Ausdruck einer echten Gesinnung das bewußte Streben zu einer engen Fühlungnahme mit dem Volk, seiner Sprache und seinem Empfinden.

F. M.

DUISBURG: Schon nach zwei Konzertwintern hat der jetzt für die Berliner Funkstunde verpflichtete *Eugen Jochum* sein künstlerisches Ausbauprogramm im Gebiet der Rhein-Ruhr-Gabelung abbrechen müssen, so daß nunmehr für eine Weile wohl die Hoffnungen auf Erschließung ertragreicher Quellen im immer noch heiß umstrittenen musikalischen Neuland wieder hintangestellt werden müssen. Die Verabschiedung des hochgeschätzten Künstlers geschah im Zeichen Beethovens, aus dessen Hinterlassenschaft im Rahmen einer fünfgliedrigen Kette von volkstümlichen Abenden sämtliche Sinfonien zum Klingen kamen. Gipfel wurde die festliche Aufführung der Neunten unter Mitwirkung des verstärkten Städtischen Gesangvereins, der Ria Ginster, Gertraud Lucas, Hans Trautner und Fred Driessen. Außer Jochum, von dem sich das Publikum nur schwersten Herzens trennen konnte, nahm der langjährige ver-

dienstvolle Konzertmeister des Städtischen Orchesters, Hermann Grevesmühl, Abschied und wurde nicht minder lebhaft gefeiert. In den vorausgegangenen Konzerten hörte man gediegene alte Kunst mit der Motette »Exultate, Jubilate« von Mozart (Ria Ginster) und eine von Lemacher und Mies neu entdeckte kleine Ouvertüre in D-dur von Haydn, die Jochums feinnervige Hände untadelig erstehen ließen. In den der Altstadt benachbarten Stadtteilen betreute Generalmusikdirektor Koethke die Tonkunstpflege, dem das reduzierte Hamborner Orchester als gewandt spielender Tonkörper zur Verfügung stand. Heinz Eccarius' Collegium musicum diente klassischen konzertanten Werken mit Gelingen. Kammermusikalische Veranstaltungen wurden beherrscht von einer anregenden Morgenfeier Bachrichs, die neue Arbeiten einheimischer Komponisten (Scheunemann, Kreuzhage, Stürmer) in sorgfältiger Durchfeilung zur Debatte stellte. Nicht minder bedeutsam war ein Abend Eccarius-Berekoven, der Lieder für Frauenchor von Ph. Schick und Brahms, sowie vergessene alte Instrumentalmusik berücksichtigte. *Max Voigt*

ERFURT: Die materielle Not drohte das Konzertleben fast zu erdrücken. So blieb die städtisch subventionierte Erfurter Konzertvereinigung in acht Abenden mit dem Städtischen Orchester unter Stabführung *Franz Jungs* und Mitwirkung so ausgezeichneter Solisten wie Eduard Erdmann, Emma Lübbecke-Job, Hans Bassermann, Wilhelm Kempff, Mia Neusitzer-Thoenissen, Ludwig Kaiser und den einheimischen Orchestersolisten Otto Klinge und August Link der ruhende Pol, um den sich von privater Unternehmungsseite wiederum ein Zyklus von sieben Meisterkonzerten des Konzertbüros Kempf kristallisierte. Der gar nicht hoch genug zu veranschlagende Wagemut dieses jungen Unternehmens fand erfreulicherweise in einem trotz schlechter Zeiten ausgezeichneten Besuch der Abende wohlverdienten Widerhall. Freilich vermittelten diese Konzerte auch qualitativ durch das Erscheinen so bedeutender Kräfte wie Sigrid Onegin, Graveure, Kulenkampff, Feuermann, Edwin Fischer, Kolisch-Quartett und Dresdener Streichquartett in jedem einzelnen Fall tief beeindruckende Spitzenleistungen. Von sonstigen Einzelveranstaltungen verdienen ein vollendet schöner Sonatenabend von *Adolf Busch* und *Rudolf Serkin* und ein Klavierabend *Paul Schramms*, dessen Waldstein- und Mondscheinsonatenvortrag restlos überzeugten, besonders rühmende Erwähnung. Ebenso hatte eine geschmackvolle Gedächtnisfeier für den früh verblichenen Weimarer Komponisten Friedrich Martin bedeutendes Niveau. Ansonsten bemühten sich die zahlreichen Chorvereine redlich, den Kontakt mit der Öffentlichkeit aufrecht zu erhalten. Unter ihnen stand wiederum an der Spitze der klanglich vollendete Engelbrechtsche Madrigalchor unter der meisterhaften Leitung von *Richard Wetz*, sodann der Erfurter Männergesangverein (Wilhelm Rinkens), der Erfurter Motettenchor (Herb. Weitemeyer) und verschiedene Chorveranstaltungen mehrerer Vereine unter Leitung des sehr befähigten jungen Dirigenten Heinrich Bergzog, dem insbesondere mit der Aufführung des Bachschen Weihnachtsoratoriums mit dem Erfurter a cappella-Chor und einem vortrefflichen Solistenquartett ein ungewöhnlicher künstlerischer und materieller Erfolg beschieden war.

Walter M. Gensel

ESSEN: In den Sinfoniekonzerten stellte *Siegmund von Hausegger* selbst seine »Natursinfonie« heraus. Vor diesem mit dem ganz großen Apparat des Vorkriegsnaturalismus arbeitenden und psychologisch belasteten Werk muß ich mich für befangen erklären. Der Generationenunterschied würde eine objektive Wertung verhindern. Das hohe künstlerische Wollen braucht man einem Hausegger ja nicht noch besonders zu bescheinigen. *Paul Hindemiths* »Konzertmusik (1930)« für Streicher und Blechbläser zeigt besonders in den langsamen Sätzen so etwas wie »Neue Romantik« und die Zartheit, die das »Marienleben« erfüllt. Als Vergleichsstück lernte man *Strawinskijs* »Fantastisches Scherzo« op. 3 kennen, also ein Werk der späten Romantik, in dem, abgesehen von dem impressionistischen Illustrationsprinzip, allerlei Klang aus dem Venusberg, dem Siegfriedsidyll und aus Debussy auftaucht. *Max Fiedler* schloß die Spielzeit mit der Bachschen h-moll-Messe. Die Aufführung war leider so romantisch verschwommen, daß Bach dabei sehr zu kurz kam

Hans Albrecht

HAGEN: Stadt und Konzertgesellschaft gaben sechs Konzerte, zu deren Leitung *Sieben*, *Hans Weisbach* und *Hans Herwig* (Arnsberg) verpflichtet waren. Man kann über Gastdirigenten geteilter Meinung sein; aber in der heutigen Zeit ist diese Lösung für eine Stadt von der Größe Hagens doch wohl die

beste. Ganz ausgezeichnet waren die Leistungen Siebens, darunter Schuberts h-moll-, Haydns D-dur- und Bruckners Dritte Sinfonie. Er deutet alles leicht ins Romantische, darum fand er in Schoenmakers, der das Mendelssohnsche Violinkonzert spielte, einen warmen Anwalt. Beweglicher ist Hans Weisbach. Unvergleichlich war seine Wiedergabe der dritten und siebenten Sinfonie Beethovens. Geradezu glänzend erstand die Missa solemnis. Weisbach fand aber auch im Städtischen Gesangverein ein williges und geschultes Werkzeug, der sein hohes Können in Bruckners 150. Psalm und seiner e-moll-Messe unter der Stabführung seines Chorleiters Hans Herwig unter Beweis stellte. Prof. Grürmann spielte aus dem Manuskript ein von ihm wiederentdecktes Cellokonzert Ph. E. Bachs. Die Rhapsodie Georgienne von Tscherepnin fiel trotz seines glänzenden Spiels ab. In einem Klavierabend hinterließen Heinz Schüngeler und Ludwig Vetter mit dem Goldberg-Variationen Bachs und Regers Introduktion und Fuge op. 96 einen nachhaltigen Eindruck. Von den von Heinz Schüngeler veranstalteten Museumskonzerten ist besonders der Bach-Händel-Abend zu erwähnen. In ungebundener Frische und feinem Einfühlungsvermögen musizierten Fernando Caruana (Geige), Erich Köhler (Cello), Karl Philipp (Oboe) und Ludwig Vetter (Cembalo). Das Laugsche Konservatorium gab anläßlich seines 25jährigen Bestehens eine Reihe wohlgelungener Konzerte. Im Mittelpunkt stand Händels Elias. Der Laugsche Kammerchor zeigte sich mit Werken von Brahms, Kaun, Marx und Pestalozzi von der besten Seite. Heinrich Knoch, der Leiter des Pauluskirchenchors, bekannt durch seine Händelpflege, schied mit Händels Esther aus dem öffentlichen Musikleben.

H. M. Gärtner

HEIDELBERG: Die Stadt bot vier Sinfoniekonzerte, die sich unter *Kurt Overhoffs* Leitung verheißungsvoll entwickelten (Brahms' II., Beethovens III., Bruckners IV., Haydns Londoner, Schuberts VIII. Sinfonie). Er begleitete Beethovens 4. Klavierkonzert, das Else Geißmar feinsinnig und farbig spielte, kaum aber männlich in Gestaltung und Kraft. Die Cembalistin A. Möslinger spielte unter ihm Ph. Em. Bachs d-moll-Konzert. Auch der »Don Juan« von Strauß, Haydns Sinfonie Concertante und Regers Mozart-Variationen bekamen durch Overhoff orchestrale Farbe und architektonische Linie. In ihm wird ein großer Gestalter heranreifen. Mit dem Bach-Verein veranstaltete die Stadt gute Choraufführungen: Bachs Weihnachtsoratorium und Haydns Schöpfung unter Poppen. Kammermusikkonzerte danken wir dem Bach-Verein: das stets willkommene Wendling-Quartett (Beethoven-Haydn-Debussy); das Kolisch-Quartett warb für Alban Bergs »Lyrische Suite« zwischen Mozart und Beethoven mit geringem Erfolg. Mit Nachsicht muß man des Pozniak-Trios gedenken, das von seinem Ruhm der vorangegangenen Jahre zehrte. *Hindemith* brachte uns auf seiner Viola d'amore das a-moll-Konzert Antonio Vivaldis sehr nahe und verhalf mit der Geigerin Lene Hesse, Kapellmeister Sinzheimer und seinem Heidelberger Kammerorchester der Konzertanten Sinfonie Mozarts (in Es-dur) zu lebendiger Wiedergabe. Alwine Möslinger erfreute durch Bachs a-moll-Konzert für Cembalo, Violine, Flöte und Orchester. Müller-Chappuis spielte Mozarts Es-dur-Klavierkonzert. Klar gestaltete Alfred Hoehn Beethovens Klaviersonate As-dur, Bachs Partita c-moll, Reger, Chopin, Debussy und Bartok. Größe zeigte *Frederic Lamond* in einem Beethoven-Abend. Den innerlichst menschlich ansprechenden Beethoven, dazu Bach-Chopin-Schumann, brachte aber *Elly Ney*, deren einst vermännlichte Wucht sich inzwischen in tausend farbigen Lichtern brach. Mit buntem Programm und traumhaft weichem Celloton schmeichelte sich Gaspar Cassado ein. Sieghaft trat Amalie Merz-Tunner für W. Braunfels ein. Luise Lobstein-Wirz konnte mit allgemeiner, herzlicher Teilnahme 25 Jahre sangesfrohen Wirkens feiern, wobei sie mit Erfolg Othmar Schöcks op. 42 für Deutschland erstmalig aufführte. Höhepunkte: *Furtwängler* mit seinen Philharmonikern; Schlusnus; das 19. deutsche Bach-Fest.

Friedrich Baser

KREFELD: Nach dem Weggang des Generalmusikdirektors *Rudolf Siegel* (1930) und dem wenig ertragreichen Interimsjahr 1930/31, das für die großen Konzerte Gastdirigenten in ständigem Wechsel gebracht hatte, trat mit dem Beginn des Konzertwinters 1931/32 der städtische Musikdirektor in Oberhausen, *Walter Meyer-Giesow*, sein Amt als neuer Musikdirektor Krefelds an. In der kurzen Zeit seines Wirkens (das unter erschwerenden Umständen begonnen hatte, da neben den wirtschaftlichen Sorgen auch der Zerfall des Konzertchores drohte) hat der neue Leiter verstanden, in allen Kreisen der Be-

völkerung Interesse für seine Tätigkeit zu wecken. Der Chor des Singvereins ist wieder auf eine stattliche Zahl angewachsen, die Schulung des verjüngten und zum größeren Teil aus neuen Mitgliedern bestehenden Chors trägt bereits merkliche Früchte. Zwar war von der Musikkommission der Stadt die Anzahl der Aufführungen auf zwei Chorkonzerte, drei Sinfonie- und zwei Kammermusik-Abende festgesetzt worden (gegen 16 bis 24 in früheren Jahren), aber Meyer-Giesow konnte noch *vier* Extrakonzerte einschieben, darunter einen Chorabend mit *Beethovens* Neunter, sowie drei Veranstaltungen leichterer Art: zwei unterhaltsame Volks-Kunstabende und einen Abend, der die einzelnen Orchesterinstrumente vorführte (alle vier Abende waren ausverkauft!). Die auf künstlerischer Stufe stehenden Aufführungen brachten: *Bachs* Matthäuspassion, *Mozarts* g-moll-Sinfonie und Requiem, *Beethovens* fünfte und neunte Sinfonie, *Bruckners* Vierte, die *Uraufführung* von *Schrekers* Vier Orchesterstücken, *Wladimir Vogels* Orchester-Etüden, *Tschaikowskijs* VI. Sinfonie usw. — Von weiteren Konzerten seien erwähnt: die Abende des *Peterquartetts*, des *Collegium musicum (Jos. Baum)*, der *Freien Sängervereinigung (K. Cruciger)*, die *Beethovens* »Ruinen von Athen« vorführte, des *Lehrer- und Lehrerinnengesangvereins (Franz Oudille)*, der die achtstimmige a cappella-Markuspassion von *Thomas* tonsauber zur Wiedergabe brachte, des *Männergesangvereins (Hans Paulig)* mit *Händels* »Judas Makkabäus«. *Hermann Waltz*

LEMBERG: Die Konzertsaison zeichnete heuer eine größere Anzahl von Sinfoniekonzerten aus, da sowohl der noch von Wolfgang Amadeus Mozart (Sohn) im Jahre 1810 gegründete Polnische Musikverein, wie auch der neugegründete »Verein der Musik- und Opern-Liebhaber« in dieser Richtung tätig waren. Der Polnische Musikverein trat mit seinen vier traditionellen Konzerten vor die Öffentlichkeit und brachte u. a. Strauß' »Heldenleben«, Dukas' »Der Zauberlehrling«, Ravels »Spanische Rhapsodie«, Prokofieffs III. Klavier-Konzert und Chopins Klavierkonzert e-moll, die der ausgezeichnete *Leopold Muenzer* vollendet zu Gehör brachte, sowie Lalos »Spanische Sinfonie« mit dem erstrangigen Geiger *Henryk Czaplinski* als Solisten. Außerdem wären noch die äußerst gelungene Wiedergabe von Honeggers »König David« und Haydns »Jahreszeiten« zu nennen. Diese Konzerte leitete der als ausgezeichneter Musiker bekannte Musikdirektor des Vereins *Adam Soltys*.

Der zweite Verein veranstaltete neun Konzerte, in deren Leitung sich Operndirektor *Adam Dolzycki* und der Kapellmeister der Warschauer Philharmonie, *Gregor Fitelberg*, als Gastdirigent teilten. Die Programme dieser Konzerte enthielten viel Interessantes und für Lemberg Neues, wie z. B. Prokofieffs »Klassische Sinfonie«, Honeggers »Pazific«, Mossoloffs »Eisengießerei«, Szymanowskis »Harnasie«, Strawinskijs »Petruschka«. Auch bei diesen Konzerten wirkten sowohl *Muenzer* wie *Czaplinski* erfolgreich mit. Außerdem spielten die Pianisten *Z. Drzewiecki*, *H. Sztompka* und einer der Preisträger des Warschauer Chopin-Konkurses *Imre Ungar*. Von den aufgeführten Neuheiten wären noch die »Variationen über eine 12-Tonreihe« für Streichorchester von *Josef Koffler* zu nennen. Dieser junge Lemberger Komponist, der über ein großes Können verfügt, hat eine sichere Zukunft vor sich. Außerdem wäre noch ein Ravel-Konzert unter persönlicher Leitung des Komponisten mit der Pianistin *M. Long* als Solistin zu erwähnen. *Alfred Plohn*

MAINZ: In den städtischen Sinfoniekonzerten, die *Adolf Kienzl* leitete, war die Mitwirkung von *Rosette Anday*-Wien, die Mahlers Kindertotenlieder mit großer Gestaltungskraft interpretierte, besonders bemerkenswert. In Mahlers »Lied von der Erde« bewährte der Tenor *Höfflin* seine Künstlerschaft. Namentlich machte sein bel canto starken Eindruck. Konzertmeister *Schröder* vom städtischen Orchester spielte Brahms' Violinkonzert. In der Kantilene war sein Spiel besonders wirkungsvoll. *Mussorgskijs* »Bilder einer Ausstellung« gelangten mit großem künstlerischen Erfolg zur Wiedergabe. *Hindemiths* Konzertmusik für Streicher und Blechbläser gelangte zur Erstaufführung. *Ravels* Bolere packte durch Rhythmik und Kolorit. Ein Sinfoniekonzert wurde von *Heinz Bongartz* dirigiert. Er hatte seine Schülerin *Lotte Jacobi* herangezogen, die Händel-Arien und Brahms-Lieder vortrug. Sie besitzt einen vortrefflich gebildeten Sopran. Bongartz bewährte sich als Dirigent großen Formats.

Die Mainzer Liedertafel brachte als Haydn-Gedächtnis des Meisters Theresienmesse zur Aufführung. *Schmeidel* erfreute durch eine in hohem Grade beifallswürdige Wiedergabe, unterstützt von hervorragenden Solisten. Die

Musikhochschule erschien unter *Gals* Leitung mit *Schütz'* »Sieben Worten am Kreuze« auf dem Plan. Es ist eine Freude, den in dem Institut herrschenden fortschrittlichen Geist und die respektablen Leistungen zu verfolgen. Ein Kammerkonzert der »Genossenschaft der Kunstfreunde und Kunstfreundinnen« gab *Elisabeth Geisse* Gelegenheit, sich als wohlvertraut mit dem Händel-Stil, und *Luise Wandel* sich als temperamentvolle Begleiterin am Flügel zu zeigen. *Ludwig Fischer*

MARBURG: Das Musikleben der ersten Jahreshälfte gipfelte in einer Doppelaufführung von Beethovens »Missa solemnis« unter Hermann Stephani von so durchschlagendem Eindruck, daß sie im nächsten Winter wiederholt werden soll. Mit dem durch Berufsmusiker verstärkten Collegium musicum instrumentale bot Stephani Haydns Maria-Theresia-, Oxford- und Londoner-B-dur-Sinfonie im Saal des Musikwissenschaftlichen Seminars sowie im Freien auf der Schloßbühne. Jener den Wünschen von Auge und Ohr außerordentlich entgegenkommende kleine Saal wurde auch zum Schauplatz zweier eindrucksvoller Kompositionsabende Lebender: Arnold Mendelssohn brachte mit dem Schnurrbusch-Quartett seine Quartette in D und B sowie seine Violoncellosonate, Hans Gebhard-Elsaß Lieder, Chöre und ein Flötentrio zu Gehör. Die Kammermusikabende des Konzertvereins (Faßbänder-Trio, Kolisch-Quartett, Paul Lohmann, Richard Laugs) wurden im Capitol-Saal beheimatet. Das Dresdener wie Klingler-Quartett erfreuen fast Jahr für Jahr die hier stark vertretene Kammermusikgemeinde. Herbert Birtner veranstaltete einen fesselnden Heinrich-Schütz-Abend; August Wagner setzte seine trefflichen Orgelabende fort. *P. M—n*

MÜLHEIM (Ruhr): Hier verabschiedete sich *Eugen Jochum* im Bannkreis von Beethovens Erster und Händels Cäcilien-Ode, die die Städtische Chorvereinigung im Verein mit Hilde von Alpenburg und Max Meili tonedel erstehen ließ. Konzertmeister Grevesmühl grüßte seine Gemeinde letztmalig mit Mozarts A-dur-Violinkonzert. Eine Tat inbrünstiger Hingabe wurde die Aufführung der Matthäus-Passion, die Jochums Stab mit Amalie Merz-Tunner, Inge Torshoff, Karl Erb, Johannes Willy und Ewald Kaldeweier zustande brachte. Außergewöhnliches Format zeigte weiterhin ein Brahms-Abend, dessen gefühlsgesättigtem Grundzug (4. Sinfonie) durch die Mitwirkung Georg Kulenkampffs auch das virtuose Element verschwistert wurde. *Max Voigt*

NÜRNBERG: Auch im Konzertleben haben die Sparmaßnahmen des Stadtrates ein wesentlich verändertes Bild geschaffen. Die Städtischen Sinfoniekonzerte wurden aus dem Etat gestrichen. Durch diesen bedauerlichen Ausfall fand freilich das neugegründete *Konzertvereinsorchester*, das in *Karl Demmer* einen begabten Führer und Erzieher besitzt, ein neues Betätigungsfeld. Der Zyklus der großen *Philharmonischen Vereinskonzerte*, der ebenfalls beschränkt wurde, wird auch im nächsten Winter wieder *Klemperer* und *Scherchen* als Gastdirigenten aufweisen, die hier eine begeisterte Gemeinde fanden. Ein Teil dieser Konzerte wurde dem Kapellmeister des Nürnberger Stadttheaters, *Alfons Dressel*, übertragen. Es ist tief bedauerlich, daß man nach dem unfreiwilligen Ausscheiden *Bertil Wetzelsbergers* diesem Dirigenten, der den Hochstand dieser Vereinskonzerte durch die Wahl seiner Programme und durch charaktervolle Aufführungen neuer Musik in erster Linie bestimmte, nicht wenigstens für ein Konzert zu verpflichten suchte. Die größte Wertbeständigkeit allen Krisen zum Trotz haben die Konzerte des *Privat-Musikvereins* behalten, die alljährlich die namhaftesten Kammermusikvereinigungen bringen und auch in der Wahl der Programme meist Vorbildliches bieten. Die Pflege der Moderne wurde durch die »Kammerkonzerte zeitgenössischer Musik«, die *Adalbert Kalix* nach großzügigen Gesichtspunkten unter Berücksichtigung aller Richtungen zusammenstellte, auf eine ungewöhnlich breite Basis gehoben. Die Pflege des klassischen Oratoriums betreuten nach alter Tradition und als berufene Interpreten der *Nürnberger Lehrer-Gesangverein* und der *Verein für klassischen Chorgesang*. Man hörte in diesem Winter die Bachsche »Matthäus-Passion« und Beethovens »Missa solemnis«. Für alte Musik setzten sich das Nürnberger *Collegium musicum* unter *Robert Spilling*, der *Nürnberger Madrigalchor* unter *Otto Döbereiner* und *Marcus Rümmelein* mit einem vortrefflichen *Fränkischen Kammerorchester* nachdrücklich ein. *Wilhelm Matthes*

OLDENBURG: Durch die Berufung unseres Landesmusikdirektor *Johannes Schüler* als Nachfolger des GMD. Band in Halle muß leider über einen letzten Konzertwinter dieses hervorragend begabten Dirigenten berichtet werden. Neun Konzerte, deren einzelne Pro-

gramme den bei Schüler gewohnten mit Sorgfalt beobachteten Aufbau zeigten, brachten neben Standardwerken der Musikliteratur weniger bekannte Kompositionen des Hochbarock, der Klassik und Romantik und weiterhin eine Anzahl von Schöpfungen der Gegenwart. In dem dritten Konzert war mit *Bachs* Kantate »Wachet auf«, *Wedigs* »Deutscher Psalm«, einem in seiner Melodik und Durchsichtigkeit dankbaren Publikumswerk, und *Pfitzners* »Das dunkle Reich« eine interessante Gegenüberstellung von Chorkompositionen gegeben (Solisten: Mia Neusitzer-Thoenißen, Paul Lohmann). Der »Oldenburger Singverein«, der unter Schülers vierjähriger Leitung eine beachtliche Höhe als kultivierter Klangkörper erreichte, beteiligte sich weiterhin an den Aufführungen der »Jahreszeiten« und Beethovens »Neunter Sinfonie«. Von den weniger bekannten Kompositionen der Gegenwart sind zu nennen: *Wetzler*, »Assisi«, ein satztechnisch ungemein gekonntes Werk, das aber vielfach in der Kleinarbeit stecken bleibt; *Wladimir Vogel*, »Zwei Orchester-Etüden«, interessante und gehaltvolle »rhythmische Studien«; *Rathaus*, Suite für Violine (Stefan Frenkel als Solist) und Orchester, ein musikantisches, fein abgewogenes und absolut persönliches Stück. Eva Heinitz spielte Schumanns Cellokonzert, und Alma Moodie fand mit dem entzückenden G-dur-Konzert von Mozart viel Beifall. Nach mehrfachen großen Erfolgen in Oldenburg in den letzten Jahren bewies Meta Hagedorn-Chevalley mit Beethovens B-dur-Konzert und Francks Sinfonischen Variationen erneut ihr pianistisches Können. Walter Rehberg wurde als Interpret des e-moll-Konzertes von Chopin sehr gefeiert.

F. Uhlenbruch

ROM: Die Konzertsaison 1932/33, die im Herbst beginnt, ist eine Jubiläumssaison. Es sind 25 Jahre, daß im Herbst 1907 das alte Kaisermausoleum des Augustus als Konzertsaal ausgebaut und der Musikakademie von Santa Cecilia überwiesen wurde, nachdem es anderthalb Jahrhunderte für Bühnenaufführungen dritten Ranges gedient hatte. Rom besaß bis dahin keinen großen Konzertsaal, der diesen Namen verdient hätte. Der Saal der Akademie selber faßte kaum 400 Personen und die Sala Bach auch nicht mehr. So wurde das Augusteo eine Zeitenwende für das römische Konzertleben.

Um dieses Jubiläum würdig zu begehen, soll ein Konzert der neuen Spielzeit mit einer preisgekrönten Neuheit ausgestattet werden, die im Frühjahr 1933 zur Aufführung gelangen wird. Die Akademie setzt einen Preis von 5000 Lire aus, um den sich nur italienische Staatsangehörige bewerben können. Es soll sich um ein natürlich noch gänzlich unaufgeführtes und noch nie bei einem anderen Preisausschreiben eingereichtes sinfonisches Werk von nicht mehr als 15 Minuten Dauer handeln. Die Bewerbung muß bis 31. Dezember erfolgen. Die Kürze des Werks zeigt, daß man auf Ouvertüren oder sinfonische Dichtungen usw. mehr rechnet als auf anderes. Sinfonien im eigentlichen Sinn sind ja damit ausgeschlossen. Man wird sehen, ob ein dauernder Erfolg aus dem Ausschreiben hervorgeht.

M. Claar

SAARBRÜCKEN: Das vergangene Konzertjahr genügte wiederum den Anforderungen, die man an die Metropole des durch den Versailler Vertrag geschaffenen Saargebietes stellen kann. Im Mittelpunkt standen die *städtischen Sinfoniekonzerte*, mit deren Gestaltung *Felix Lederer*, der nunmehr seit zehn Jahren unser Konzertleben betreut, sich wieder als äußerst regsamer und feinfühliger Musiker offenbarte. Welcher Beliebtheit sich Lederer erfreut, zeigte sich sehr deutlich in dem die Konzertsaison schließenden Jubiläumskonzert, das reiche Ehrungen für ihn und das durch seine zielbewußte Erzieherarbeit auf hoher Stufe stehende städtische Orchester brachte. In diesem Konzert wurde durch das Stadtoberhaupt zum Ausdruck gebracht, daß alle Kräfte eingesetzt würden, um Saarbrücken seinen musikalischen Grundstock, nämlich das städtische Orchester, in seiner jetzigen Gestalt zu erhalten. Für die acht städtischen Konzerte waren namhafte Solisten gewonnen. Einen fühlbaren Rückgang nahmen leider durch die allmählich immer mehr zugespitzten wirtschaftlichen Verhältnisse die Konzerte der *Gesellschaft der Musikfreunde* und der *Harmonie*. Letztere steuerte wenigstens dem Kammermusikleben einige beachtenswerte Veranstaltungen bei. Sonst sind nur noch die regelmäßig wiederkehrende *Elly Ney* und *Fritz Kreisler* zu nennen, der zum erstenmal hier konzertierte, einen fabelhaften Erfolg, im übrigen aber infolge der für unsere Verhältnisse stark übersetzten Preise ein schlecht besuchtes Haus hatte. *Reinhold Johannes*

WITTEN (Ruhr): Der vergangene Konzertwinter brachte zum Teil recht beachtliche Aufführungen. So *Händels* »Dettin-

ger Te Deum« und *Haydns* »Schöpfung« innerhalb des Musikvereins. Die Musikalische Gesellschaft (Ruthenfranz) gab im Bildungsverein »Missa Cellensis« als Haydnehrung. Unter E. Näscher (Chor für Kirchenmusik) waren Bachs »Weihnachtsoratorium« und die »Johannes-Passion« zu hören. Das städtische Orchester (Dirigenten Fliegner, Liesegang) veranstaltete aus Anlaß des zwanzigjährigen Bestehens ein Sinfonie- und ein Kammerorchesterkonzert. Rein kammermusikalischen Charakter trugen die Veranstaltungen »Originalwerke für zwei Klaviere« im Musikverein (Ruthenfranz-Brenscheidt) und »Lieder und Chöre« von Annette von Droste-Hülshoff (Madrigalchor unter H. Schütze). Den Abschluß der Saison bildeten die Aufführungen des Singspiels »Die Fischerin« von Goethe, Musik von Robert Ruthenfranz, die das Gymnasium aus Anlaß des Goethe-Jahres in großzügiger Weise veranstaltete. *R. V.*

WUPPERTAL: Das künstlerische Niveau der Veranstaltungen war infolge der häufigen Abwesenheit Hößlins nicht immer auf der Höhe, an die der Dirigent uns früher gewöhnt hatte; doch mochte die unsichere Zukunft manches entschuldigen. Als vollends die Stadt die Mittel für den GMD.-Posten nicht weiter bewilligte, folgte Hößlin einem Ruf der Stadt Breslau, die Leitung der dortigen Oper zu übernehmen. In Wuppertal hat sein Assistent, der Braunfelsschüler *Helmut Schnakenburg*, den Auftrag erhalten, sich im nächsten Winter besonders der Chorpflege zu widmen. Über Zahl und Leitung der Orchesterkonzerte soll erst später eine Entscheidung getroffen werden. *Walter Seybold*

* K R I T I K *

BÜCHER

KARL GEIRINGER: *Joseph Haydn.* Mit 88 Bildern und 129 Notenbeispielen. Verlag: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam.

KARL KOBALD: *Josef Haydn.* Bild seines Lebens und seiner Zeit. Mit 23 Bildern. Verlag: Hans Epstein, Wien.

Das Haydn-Jahr 1932 hat uns drei Biographien beschert. Nach der *Roland Tenschert*schen (siehe die Besprechung in der »Musik« XXIV/7 Seite 512) diejenigen Geiringers und Kobalds, von denen das Geiringersche Buch mit seinen 10 mehrfarbigen Tafeln, 78 Textbildern und 129 Notenzitaten als das splendideste auftritt, durch sein unbequemes Format diesen äußeren Vorzügen jedoch abträglich ist. Die Anlage des Buches gleicht der des Tenschertschen Lebensbildes darin, daß Haydns Leben von seinem Werk getrennt vorab behandelt wird. Nur bildet bei Geiringer diese vita den knappen Auftakt, während sie bei Tenschert den beherrschenden Anteil an der Gesamtdarstellung einnimmt. In Geiringers Abriß vom Leben des Meisters finden sich kaum neue Züge, wohl aber neue Wendungen. Das Werk Haydns dagegen erhebt in seiner Durchleuchtung ernsthafteste Ansprüche, die den Forschergeist des Darstellers, seine kritischen Formulierungen und die Ergebnisse von Neuentdeckungen, die auf eindringlichsten Studien des Schaffens von Haydns Vorfahren beruhen, unter Beweis stellen. Hier fesselt manch neues Moment, so z. B. die Hervorhebung, daß in Georg Matthias Monn der Schöpfer jener Formgebilde zu sehen ist, auf denen Haydns sinfonisches Werk ruht. Das Schaffen Haydns gliedert Geiringer in fünf Perioden und teilt die Gesamtübersicht in 15 Abschnitte, ohne dem Aufbaugedanken zu einer Steigerung zu verhelfen, außer dort, wo sie sich von selbst ergibt. Ökonomisch betrachtet könnte man sich bei den Hauptgruppen »Streichquartette«, »Sinfonien«, »Messen«, »Kantaten«, »Oratorien« eine erschöpfendere Behandlung wünschen, während man das Kapitel »Oper« gedrängter betrachtet sähe. Aber der Verfasser folgt hierbei inneren Gründen, die dem aufmerksamen Leser nicht verborgen bleiben. In der Hauptsache wird die Durchforschung des Oeuvre auf Analyse gestellt. Hier sind zahllose Feinheiten erkennbar, namentlich durch die beträchtliche Zahl von Notenbeispielen, die fast immer das charakteristische Moment erfassen. Seine stilkritischen Untersuchungen erfreuen durch Klarheit, seine Formalistik durch sprachliche Sauberkeit. Das Schlußkapitel »Persönlichkeit und Schaffenstypus« gibt gleichsam die Quersumme und den Extrakt des Bandes: Haydn ist der »Selfmade-

man«, dessen langes irdisches Wandeln den wunderbarsten Schicksalsweg zeigt: aus der strohgedeckten Bauernhütte über die Jahre trübster Entbehrungen in die rokoko-verzärtelte Sphäre höfischer Kultur zur bürgerlich fundierten Welt- und Lebensanschauung, um zu einem triumphalen Ausklang zu führen, der nur ganz wenigen unter den Meistern der Musik vergönnt war.

Die Aufgabe, eine Haydn-Biographie zu verfassen, lag *Karl Kobald* besonders gut, hat er doch durch frühere Veröffentlichungen nachgewiesen, daß er das Österreich der verklungenen Tage gut kennt. Die Umwelt auch dieses Buches wirkt in Geschichte, Landschaft und Kultur echt. In sie hineingestellt ist das Leben Haydns, das Kobald in Wärme nachzeichnet, ohne Ansprüche auf eigene Forschungstaten zu erheben. Er benutzte unter den wenigen Quellen die besten und gestaltete, auf sie gestützt, den Lebensablauf seines Helden, hier etwas zu breit, dort der Anekdote allzu bereitwillig nachgebend, in sicherer, lebendiger, fast belletristischer Erzählerfreude. Der wunde Punkt ist die Nichtbeachtung der musikalischen Schöpfungen. Zwar werden die Hauptwerke in leichten Konturen berührt, aber eine Eigennote, eine persönlich gefärbte Anschauung oder eine kritische Stellungnahme gegenüber dem ungeheuren Werk des Meisters fehlt. Dafür sind 23 hübsche Bilder beigesteuert, die das gut ausgestattete Buch angenehm beleben. Seinen Vornamen schrieb Haydn übrigens mit einem ph am Schluß. *Max Fehling*

NEUES BEETHOVEN-JAHRBUCH, begründet und herausgegeben von *Adolf Sandberger.* Vierter Jahrgang. Verlag: Benno Filser, Augsburg.

Zwischen dem Erscheinen des dritten und des vorliegenden vierten Bandes des Neuen Beethoven-Jahrbuches ist eine längere Zeit vergangen, als wohl der Herausgeber, seine Mitarbeiter und überhaupt die Beobachter der Beethovenforschung wünschten. Trotzdem wird man den Abdruck zweier Festreden, die Ludwig Schiedermair und Hans Joachim Moser in Bonn und Heidelberg zum Jubiläum des Jahres 1927 hielten, noch nicht für verjährt erachten. Beide Gelehrte sind um die Erkenntnis des wahren Beethovenbildes auf ihre eigene Denk- und Darstellungsweise bemüht; an mancherlei Punkten begegnen sie sich, erfreulicherweise auch besonders in der Ablehnung des Standpunktes, die »Ideen« des Meisters seien außerhalb der Musik, in poetischen oder malerischen Bezirken, zu denken. Den beiden Vorträgen folgt eine weit ausholende Abhandlung »Beethoven im Kurort Baden bei Wien« von Theodor Frimmel. Dieser hat darin frühere eigene Forschungen wesentlich erweitert und alles mögliche zu seinem Thema zusammengetragen, darunter auch mancherlei Neues. Eine seiner emsigen »Kärrnerarbeiten«, deren die biographische Einzelforschung nicht entraten kann. Sie war wohl die letzte, die er geleistet. Mit »Andreas Streicher in Wien« beschäftigt sich ein weiterer Beitrag von Otto Clemen. Den Hauptanlaß dazu bot die Möglichkeit, aus dem Reisetagebuch Dr. Carl Bursys, woraus bisher nur der Abschnitt über die Begegnung des Schreibers mit Beethoven bekannt geworden ist, längere Wien betreffende Stellen, sowie einen unbekannten Brief Streichers an Bursy mitzuteilen. Besonders wertvoll erscheint mir der Aufsatz »Paers Leonora und Beethovens Fidelio« von Richard Engländer. Danach ist so gut wie sicher, daß Paer den ihm befreundeten Meister schon während der Entstehungszeit des Fidelio über sein eigenes Werk unterrichtete. Über die Berechtigung der Gegenüberstellung einzelner Stellen kann man anderer Ansicht sein als der Verfasser. Ferner bietet Otto Baensch zu seinem im zweiten Jahrgang des Neuen Beethoven-Jahrbuches veröffentlichten Aufsatze »Zur neunten Sinfonie« verschiedene nachträgliche Feststellungen; sie ergaben sich für ihn in der Hauptsache aus einer der Leitung der Londoner Philharmonischen Gesellschaft zu verdankenden Durchsicht der zeitgenössischen Londoner Abschrift der Sinfonie. Als wichtigstes Ergebnis ist zu verzeichnen, daß sich Baensch nunmehr von seinem Standpunkte, Wagners Lesart »frech« an der bekannten Stelle des letzten Satzes sei der richtige, zu dem von mir im Aprilheft der »Musik« vom Jahre 1927 vertretenen bekehrt hat. Ein größerer kritischer Beitrag des Herausgebers »Zur neuesten Beethovenliteratur« bildet den Abschluß der Abhandlungen. Ihm folgt noch eine — im Hinblick auf das Jubiläumsjahr diesmal besonders reichhaltige — Zusammenstellung der Beethovenliteratur 1926 und 1927 — der Bücher und wichtigsten Zeitungs-und Zeitschriftenaufsätze —, die wieder Philipp Losch verdankt wird. Es sei noch vermerkt, daß verschiedene Mitarbeiter die Korrekturen wenig sorgfältig gelesen haben. Ich beschränke mich

hier nur auf wenige wesentliche Hinweise: Zu Frimmels Beitrag: Der Kammerprokurator, der Beethoven im Jahre 1821 in Baden besuchte, heißt nicht Varenka, sondern Varena (S. 75); zu Clemens Aufsatz: Reichardts Vertraute Briefe aus Wien erschienen nicht 1816, sondern 1810 (S. 108); zur literarischen Übersicht von Losch: Das Buch »Beethovens Vermächtnis« stammt nicht von dem Unterzeichneten, sondern von Wilhelm Unger (S. 188). *Max Unger*

OTTO ZUR NEDDEN: *Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert.* Bärenreiter-Verlag, Kassel. (Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, H. 9.)

In einer Zeit, da die lokale Musikgeschichtsforschung nicht allzu hoch im Kurs steht, ist eine Arbeit wie die vorliegende doppelt zu begrüßen, zumal der Verfasser mit sicherer Methode und aller Gründlichkeit an seine Aufgabe herantritt. Der erste Teil behandelt die Musikgeschichte der badischen Fürstenhöfe bis 1650, schließt also nach rückwärts an Schiedermairs Untersuchungen über die badische Operngeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts an. Der zweite gilt dem vorreformatorischen Musikleben der Stadt Konstanz und fördert gleichfalls aus Akten und zeitgenössischen Quellen viel Neues zutage. Insbesondere erscheint jetzt das Konstanzer Konzil als ein Sammelpunkt des musikalischen Lebens um 1400. Da begegnet uns Oswald von Wolkenstein, vielleicht auch Dufay und Dunstable in den Reihen der auswärtigen Sänger. Als Hauptquelle für seine Darstellung diente dem Verfasser die für diese Zwecke bisher noch nicht ausgewertete Konzilchronik des Ulrich von Richental, bekannt als das erste gedruckte Wappenbuch, dem auch ein großer Teil des beigegebenen Bildmaterials entstammt. Hoffentlich kann der Verfasser, wie versprochen, bald seine Studien noch auf weitere Gebiete der süddeutschen Musikgeschichte ausdehnen. *Willi Kahl*

DAS DEUTSCHE GESELLSCHAFTSLIED IN ÖSTERREICH VON 1480—1550. Bearbeitet von *Leopold Nowak.* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XXXVII. Jahrgang, 2. Teil.) Verlag: Universal-Edition, Wien.

Eine einzigartige Auswahl aus den Schätzen des deutschen Chorliedes im 16. Jahrhundert wird mit dem vorliegenden Denkmälerband in authentischer Form dargeboten. Die landschaftliche Beschränkung ist nicht allzu streng gehandhabt; so lebte *Johann Sies*, ein gebürtiger Österreicher, in Württemberg, *Stoltzer* stammte aus Schlesien, *Grefinger* aus Ungarn. Alle aber kamen sie im Laufe ihres Lebensganges mit der höfischen Kultur in Berührung, deren Zentrum der kaiserliche Hof mit seinen wechselnden Wohnsitzen war. Mit Namen wie *Heinrich Isaac, Paul Hofhaymer, Arnold von Bruck* sind drei der glänzendsten Vertreter des damaligen Liedschaffens genannt. Isaac, dessen weltliche Werke bereits durch Johannes Wolf ediert vorliegen, kam nur für die in den »Studien zur Musikwissenschaft«, Band XVII, enthaltene Einleitung des Herausgebers in Betracht. *Ludwig Senfl* schied infolge seines umfangreichen Liedschaffens ebenfalls zugunsten späterer Sonderbehandlung aus. *Hofhaymer* ist mit der überwiegenden Zahl seiner deutschen Lieder berücksichtigt, obwohl erst kürzlich im Anhang der Biographie von *Hans Joachim Moser* seine gesamten Werke zum Abdruck gelangten. Die im Gegensatz zu Mosers starker Verkürzung originalgetreue Notierung und eine zuweilen abweichende Textunterlegung können als Begründung dienen. *Arnold von Bruck* ist im übrigen am zahlreichsten vertreten. Seine 18 Lieder geben Kunde von einer ungemein lebendigen Musikerpersönlichkeit: das Trinklied in derbem Gleichtakt, Liebesgesänge von einer prachtvollen rhythmischen Geschmeidigkeit und edlem Fluß der melodischen Linien, dann wieder ein humorvolles Landsknechtlied, vielstimmige Quodlibets. Und all diese Vielfalt ist einheitlich durch eine überlegene Kunst des imitierenden Satzes geformt. Die zusammengefaßte Herausgabe bedeutet einen unschätzbaren Gewinn.

Arnold von Bruck mit seinem Vorläufer *Mahu* und seinem Gefolgsmann *Peschin* bildet nach den Untersuchungen Nowaks den Abschluß und Höhepunkt der Blüte des Gesellschaftsliedes im Wiener Kulturkreis. Was bei ihm zur Reife gelangt, ist durch jahrzehntelange Arbeit seiner Vorgänger erst ermöglicht. Die Namen *Heinrich Isaac* und *Erasmus Lapicida* bezeichnen die früheste Gruppe, *Finck, Stoltzer, Hofhaymer* und *Grefinger* die zweite, deren Auswirkung und Bedeutung sich samt dem abschließenden Wirken der Komponisten um Bruck dank der neuen Publikation erstmalig übersehen lassen. Eine Sichtung dieses vorwiegend aus den berühmten Liedersammlungen von Oeglin, Schöffer, Ott und Forster, aber auch aus sämtlichen sonst er-

reichbaren Drucken und Handschriften entnommenen Bestandes läßt die Entwicklungslinie klar erkennen. Des Herausgebers Studie gibt zur Betrachtung der formalen, inhaltlichen und technischen Besonderheiten wertvolle Anhaltspunkte und Zusammenstellungen. Die Ausgabe wendet sich in ihrer streng wissenschaftlichen Anlage ausschließlich an Fachgelehrte. Einer praktischen Benutzung steht schon die Beibehaltung der originalen Schlüssel im Wege. Die zuweilen vorgenommene Ersetzung des Baritonschlüssels durch den F-Schlüssel ist in diesem Punkte die einzige Konzession. Sie zeigt aber, daß eine Vereinheitlichung auch der C-Schlüssel ohne Beeinträchtigung des Quellenwertes und mit Vorteil für die Lesbarkeit grundsätzlich hätte vorgenommen werden können. In der Textunterlegung scheint nicht immer die glücklichste Lösung erzielt (vgl. Brucks »Mülnerin«, S. 12, wo nach der Thematik der anderen Stimmen der Text im Tenor nach der ersten Pause *fortfahren* dürfte, wie er auch im Contratenor gleich zu Beginn bis zum Worte »Weib« ohne Aufenthalt durchzuführen wäre). Dagegen zeigen Vergleiche mit anderen Neuausgaben viele Vorzüge der gewissenhaften Spartierung Nowaks. So läßt sich z. B. in Mosers »Hofhaimer« (S. 157) die thematische Angabe von Lapicidas »Tander naken« berichtigen: die Unterstimme hat doppelte Werte! Die Textrevision besorgte *Anton Pfalz*. Mehr als einen Anhang, nämlich eine Auslese der instrumentalen Hausmusik des 16. Jahrhunderts, stellt die beigefügte, ungemein reichhaltige Zusammenstellung für Laute oder Klavier intavolierter Lieder dar. Neben andere Ausgaben gestellt, hat die Übertragung von *Adolf Koczirz* alle Merkmale einer überzeugenden Textgestaltung aufzuweisen. Eine Auswertung des inhaltreichen Bandes für die Praxis durch zuverlässige, aber nicht nur dem Historiker zugängliche Einzelausgaben wäre sehr erwünscht und wird wohl nicht lange auf sich warten lassen. *Peter Epstein* †

A. THAUSING: *Lage und Aufgabe der Gesangspädagogik*. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Der hauptsächlich durch sein Buch »Die Sängerstimme« bekannt gewordene Autor bietet in dem vorliegenden Schriftchen (das durch seinen geringeren Umfang und Preis auch weiteren Kreisen zugänglich ist) gewissermaßen einen kondensierten Extrakt aus seinem ersten Werk. In acht Kapiteln, von denen das fünfte »Die Verschiedenheit der pädagogischen Aufgabe« und das achte »Wissen und Können« als besonders bemerkenswert hervorzuheben sind, wandelt Thausing die hauptsächlichsten Themen der Gesangsfrage ab und beweist, daß er als selbständiger Denker und Wahrheitssucher an sie herantritt. Allzuviel des Neuen erfährt ja der Kenner der Materie nicht, aber eine wertvolle Erkenntnis findet er in dem resignierenden Bekenntnis (Seite 66): »Es gehört eine gewisse »Mitleidlosigkeit mit sich selbst« dazu, um sich die Vorzüge der meisterhaften Sänger und den Abstand, der die eigene Leistung davon trennt, immer aufs neue ohne Schonung klarzumachen. *Es ist aber das Einzige, was wirklich vorwärts helfen* und dazu führen kann, sich den guten Vorbildern nach Möglichkeit zu nähern; und die wesentliche Hemmung des Fortschritts in Erkenntnis und Lehre scheint mir darin zu liegen, daß Lehrer und Schüler sich zu leicht darüber täuschen, wie weit die erreichte Leistung von der der wirklich guten Sänger noch entfernt ist.« Hier haben wir klipp und klar die Abkehr von den »mechanistischen« Methoden, die als erster *Taylor* bekämpft und entthront hat, und die Rückkehr zur »imitativen« Lehrweise, wie sie die gute italienische Tradition eh und je gepflegt hat. *Friedrich Beda Stubenvoll*

SIEGFRIED GÜNTHER: *Die musikalische Form in der Erziehung, II.* (»Beiträge zur Schulmusik«, herausgegeben von Heinrich Martens und Richard Münnich.) Verlag: Moritz Schauenburg, Lahr.

War der erste Teil dieser »darstellenden Musikpädagogik« der Behandlung polyphoner Formen gewidmet, so steht hier die Erarbeitung des homophonen Formenbestandes im Mittelpunkt. Auf knappstem Raum werden die typischen Merkmale, besonders unter dem Gesichtspunkt »Reihung und Gegensatz« entwickelt und pädagogisch-methodisch ausgewertet. In einem zweiten Abschnitt werden die »jugendkundlichen Voraussetzungen und Gegebenheiten der pädagogischen Arbeit« einer kritischen Betrachtung unterzogen unter eingehender Würdigung der einschlägigen Literatur (Schünemann, Brehmer, Walker, Tumlirz u. a.). Gerade dieser Teil, der eine »Grundlegung vom Menschen her« unternimmt und die Ergebnisse der Entwicklungs- und Strukturpsychologie für die Musikpädagogik verwertet, scheint mir besonders gelungen, er gibt weit über das engere Thema

der musikalischen »Form« hinaus grundsätzliche Aufschlüsse über das Verhältnis von Bildungsstoff, Bildungsobjekt und Lehrerpersönlichkeit im musikerzieherischen Prozeß. Zum Schluß wird nachdrücklich auf die primäre Bedeutung einer Musikpädagogik der Eigentätigkeit hingewiesen und damit der »darstellenden Musikpädagogik« eine mehr ergänzende Rolle zuerteilt, die aber gerade im Hinblick auf die Aufgaben der Laienbildung besondere Bedeutung gewinnt.

Hans Fischer

H. A. WINKLER: *Die Bach-Stätte in Eisenach.* Verlag der Thüringer Monatshefte, Flarchheim in Thüringen.

Auf 46 Seiten kann nichts anderes bewiesen werden, als: Bach wurde nicht im Eisenacher Bach-Haus geboren. Und das nicht einmal; denn wo er nun eigentlich geboren wurde, wird nicht verraten. Wo anders wurde er geboren, als in der Kraft und Herrlichkeit seines ewigen Reiches? Nach dem Schlucken sovielen Aktenstaubes wird einem erst wieder wohl, wenn man den Sturmwind einer Bachschen Fuge sich durch die Seele brausen läßt.

Friedrich Baser

ALBERT ALLER: *Die »Musica practica« des Johann Andreas Herbst und ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung.* Bärenreiter-Verlag, Kassel. (Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft, H. 1.)

1642 erschien erstmalig die »Musica practica« des Frankfurter Musikdirektors J. A. Herbst, der damals gerade Kapellmeister in Nürnberg war. Dieses Werk setzt sich in Deutschland für den italienischen manirierten Gesangstil ein, nicht gerade zuerst, denn das hatte schon Prätorius im berühmten 3. Teil seines Syntagma musicum 1619 getan, und ihm schließt sich Herbst wörtlich an. Das Verhältnis der beiden zueinander hat der Verfasser wohl auf die richtige Formel gebracht, wenn er der von Prätorius entwickelten Theorie der italienischen Gesangskunst den zur Aufführungspraxis weiterführenden »Anschauungsunterricht« der Musica practica gegenüberstellt. »Prätorius vermittelt die Kenntnis einer neuen Kunstrichtung, Herbst aber ist ihr Lehrer« (S. 18). Verf. stellt dann den Einfluß der Koloratur auf den Schulgesang dar. Zwar schreibt Herbst nicht unmittelbar für die Schule, aber die Kantoren schöpfen aus seiner Darstellung, und so kann in einem eigenen Kapitel der Einfluß des Herbstschen Lehrbuchs auf die deutsche Gesangspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts geschildert werden. Dieser war wahrlich nicht gering, wie sich zeigt, und noch 1774 nennt J. A. Hiller den alten Herbst in Ehren. Dankbar begrüßt man im Anhang eine über Eitner weit hinausgehende Bibliograhpie der deutschen Singschulen zwischen 1619 und 1774, wie der Verf. auch der Druckgeschichte des Herbstschen Werkes eine gründliche Sonderuntersuchung zuteil werden läßt. Nur etwas kann den Wert der fleißigen Arbeit mindern: Die sprachliche Form der Darstellung ist nicht immer sehr geschickt.

Willi Kahl

ROMAIN ROLLAND: *Johann Christof.* Verlag: Rütten & Loening, Frankfurt a. M.

Rollands größtes erzählendes Werk liegt nun in einer sehr verbilligten Ausgabe vor. Der 2000 Seiten zählende, vollendet übersetzte Roman füllt jetzt drei Bände, die einzeln bezogen werden dürfen. (Vorzüglich ausgestattet kostet jeder Band 3,75 M.) — Wir alle haben den »Johann Christof« verschlungen und sind uns seiner Mission auch heute, wo wir ihn erneut in uns aufgenommen haben, abermals bewußt geworden. Seine Bedeutung ist in Deutschland anerkannt: wieviele Bücher, wieviele ausländische erreichen das 100. Tausend? Die Hitzewelle freilich, die uns damals bei der Lektüre überfiel, ist einer gemäßigteren Temperatur gewichen. Heute sucht man nicht mehr den »Schlüssel« in diesem Roman, man fragt nicht mehr: wer stand diesem Johann Christof Modell? Der auf Beethoven geraten hatte, kam, trotz zahlreicher Übereinstimmungen in der Schilderung der Jugendzeit, bald zur Erkenntnis, daß er falsch getippt hatte. Die Annahme, Hugo Wolf könnte das Vorbild abgegeben haben, schrumpfte noch schneller zusammen. Also war der Held dieses Entwicklungs- und Bildungsromans eine erfundene Gestalt, die von deutschen Tondichtern nur Züge borgte. Auch die Stadt am Rhein, die Rolland vorschwebt, suchte man im Atlas vergebens. Der Dichter, sonst in allem Realist, verschweigt ihren Namen wie die Zeit des Geschehens. Läßt sich diese annähernd erraten, der Geburtsort des Helden hängt in der Luft. Wo liegt diese Kleinstadt, in der ein Großherzog residierte, der den 15- oder 16jährigen zum Hofpianisten erhob und ein Theater unterhielt, das (vor 50 Jahren!) immerhin fähig war, die »Walküre« zu geben? Unser Held spielte im Orchester als Junge die Violinstimme des schwierigen Werkes mit; daneben schwang er dirigierend den Stab in Oper und Konzert. Welch ein Genie! So sagte

man und erstickte den Zweifel an seiner Existenzmöglichkeit. — Das Genie begleiten wir ins Exil nach Paris und werden Mitwisser eines Wagner-Elends. Von Dämonen gehetzt stirbt Johann Christof früh, Anfang der Vierziger, etwa 1912; aber er hat ein erstaunlich umfangreiches Werk geschaffen: acht Sinfonien krönen sein Opus. Wir wollen über diese ungewöhnliche Leistung den Kopf nicht schütteln, aber wir müssen dem Dichter den Vorwurf machen, daß wir nur *glauben* dürfen; denn vom Genie des Johann Christof wird wohl erzählt, von der Größe seiner Werke aber eine Vorstellung zu geben — diesen Versuch ist uns Rolland schuldig geblieben.

Nicht nur dieser Umstand stützt die Überzeugung, daß der Held gar nicht die treibende Kraft war, die Rolland diesen Roman schreiben hieß. Vielmehr muß die Aufgabe des Dichters darin zu sehen sein, daß, wie der frühere Untertitel seines Werkes besagte, die »Geschichte einer Generation« darzustellen ihn der Drang trieb. — In Jakob Wassermanns »Gänsemännchen« haben wir einen kostbaren Musikerroman, der auf weit gedrängterem Raum ein tragisches Geschick nicht minder ergreifend gestaltet. Der deutsche Dichter zeigt nur den Musiker, Rolland spannt die Flügel weiter: er gibt ein Universum des Wissens und der Gefühle. Eine Pyramide aus tausend Problemen von einer fast unübersehbaren Mannigfaltigkeit. In diese Welt ist von einem *französischen* Dichter das Schicksal eines *deutschen* Musikers gestellt. Wir beugen uns — trotz vieler, wenn auch kleinlicher Bedenken — vor dieser machtvollen Gestaltung und ziehen in Ehrerbietung den Hut.

Max Fehling

MUSIKALIEN

PHILIPP DE MONTE: *Missa quaternis vocibus.* Verlag: L. Schwann, Düsseldorf.

Die Kenntnis einiger hervorragender Werke des um 1600 schaffenden kaiserlichen Kapellmeisters und Zeitgenossen Palestrinas und Lassos dürfte dem praktischen Musiker und dem Musikwissenschaftler merklich den Horizont erweitern. Nur darf füglich die Frage aufgeworfen werden, ob denn wirklich gleich für eine Gesamtausgabe genügend Nachfrage und Bedürfnis vorliegt. Es dürfte richtiger sein, wenn das eine oder andere wirklich vollendete Stück, wozu allerdings unstreitig auch die vorliegende Messe zu zählen ist, wieder der Praxis zugeführt und allgemein bekannt wird, haben sich doch schließlich auch aus dem Opus Mozarts und Beethovens gewiß nicht ganz zufällig schon *die* Werke herausgelöst, die einer vielseitigen Beleuchtung durch den Wechsel der Zeiten hindurch standhalten. Es ist anzunehmen, daß die bescheidene und kurze »Missa quaternis vocibus« in ihrem Ebenmaß des Aufbaus und in ihrer Vornehmheit der Erfindung bei Liebhabern älterer Vokalmusik, insbesondere bei geschmacklich geschulten Kirchenchören Anklang finden wird.

Richard Petzoldt

HENRI GAGNEBIN: *II. et III. Quatuor.* Verlag: Henry Lemoine, Paris.

Für gewiegte Ensemble-Spieler empfehlenswert; jedes Werk enthält vier kurze, ohne Unterbrechung aufeinander folgende, kontrapunktisch ungemein fein gearbeitete, auch melodisch und besonders rhythmisch fesselnde Sätze. In Nr. 2 ist das Scherzo von besonderem Reiz durch Taktwechsel und Synkopierung, auch durch den ziemlich ausgiebigen Gebrauch des Pizzicato. In edler Melodik ergeht sich das Adagio, in dessen Mittelteil die Stimmführung besonders kunstvoll ist. In Nr. 3 sind die beiden ersten Sätze ziemlich spröde und in harmonischer Hinsicht gesucht. Das Beste gibt dieser Genfer Tonsetzer in dem abschließenden, durchaus melodiösen, von wirklichem Empfinden getragenen Adagio in Fis, das sehr erhebliche Ansprüche an die Reinheit der Intonation stellt. Der Komponist hat übrigens auf dem Titelblatt gesagt, daß Nr. 2 in Es, Nr. 3 in fis steht; offenbar will er nicht in den Verdacht kommen, hypermodern zu sein. *Wilhelm Altmann*

HANS SOMMER: *Vier Goethe-Lieder für eine mittlere Singstimme.* Verlag: Henry Litolff, Braunschweig.

»Merkwürd'ger Fall!« — Offenbar aus dem Nachlaß des vor einem Jahrzehnt als Greis Dahingegangenen. Rührend, wenn der zürnende Alte der Vertonung von »Feiger Gedanken« die grollende Bemerkung »In den Schmachtagen von Spaa geschrieben« beifügt, wenn er im Hinblick auf gewisse Klangreibungen im Schluß von »Wanderers Nachtlied« stichelt »Wer's nur auf Ruhe im Nachtquartier abgesehen, streiche hier alle ♮!« — Die romantische Haltung der Schumann-Schule bestätigt sich als unantastbar ehrliches künstlerisches Glaubensbekenntnis eines, der als Schüler von Julius Otto Grimm die lebendige Tradition dieses Kreises bis in unsere Tage weitergeführt hat.

Hans Kuznitzky

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Aylesforder Stücke für Klavier*, ausgewählt und herausgegeben von *Willy Rehberg*. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Die schöne Auswahl ist der wundervollen Veröffentlichung unbekannter Händelscher Klaviermusik entnommen, die W. Barclay Squire und J. A. Fuller-Maitland im gleichen Verlag erscheinen ließen. Da jene erste Edition allen wissenschaftlichen Ansprüchen auf korrekte Wiedergabe des Originaltextes entsprach, hatte Rehberg die Freiheit, in seiner praktischen Ausgabe an die Stelle des bekannten und leicht zugänglichen Urtextes eine nur auf die Bedürfnisse der Interpretation abgestellte Fassung treten zu lassen. Er hat dies mit der Erfahrung des gewiegten Klavierpädagogen und dem Feingefühl eines empfindenden Musikers bewerkstelligt. Händels Musik blieb in der Hauptsache unangetastet. Veränderungen der melodischen Führung an einzelnen Stellen, so etwa im ersten Takt von Nr. 2 oder bei der Achtelfigur in den letzten Takten von Nr. 20, erweisen sich als wirkliche Verbesserungen. Der Aylesforder Händelkopist mag auch seine Schreibfehler begangen haben! In anderen Fällen, so gleich am Beginn der »Ouvertüre« Nr. 1, hätte eine geschickte Führung der Mittelstimmen unter Beibehaltung des originalen Basses vielleicht denselben oder besseren Erfolg gehabt. Ein Zusatz wie der Abschlußtakt der letzten Nummer ist ebenfalls nicht ohne Grund beigefügt, wenn man auch über seine Fassung verschiedener Meinung sein kann. In jedem Fall wird die Angabe von Rehberg vielen einen Anteil an dem in Aylesford so lange gehüteten kostbaren Besitz gewähren; denn aus der größeren zweibändigen Sammlung sind hier Stücke der verschiedensten Anlage vereinigt. Manches wie die frische G-dur-Gavotte oder das Concertino in der gleichen Tonart mit seinen galanten Zwischengliedern verdiente allgemein gekannt und gespielt zu werden, die famose »Ouvertüre« und die »Sonatina« nicht minder. Und als klingende, anspruchslose Stücke empfehlen sich die Menuetts auch für den Unterricht. Nur das (sonst glücklich vermiedene) Allargando in Nr. 12 sollte der Lehrer lieber wegstreichen; die beliebten pompösen »Händelschen Schlüsse« widersprechen in Wirklichkeit völlig dem auf motorischen Ablauf hinzielenden Inhalt gerade der tanzmäßigen Stücke jener Zeit.

Peter Epstein †

DOMENICO DALLA BELLA: *Sonate für Violoncello*. Herausgegeben von Walter Upmeyer. Verlag: Adolph Nagel, Hannover.

Dem Herausgeber, Herrn Dr. Upmeyer, gebührt das Lob der respektvollen Originaltreue, mit der er uns mit der Sonate von Domenico dalla Bella bekannt macht. Über die Sonate selbst ist nicht viel zu sagen. Es ist ein kurzes, freundliches, liebenswertes, technisch einfaches Stück, das dem Cellisten Freude bereiten wird. *Ernst Silberstein*

JULIUS RÖNTGEN: *Trio voor Fluit, Oboe en Fagot*, op. 86. Verlag: G. Alsbach & Co., Amsterdam.

Um dies Trio besprechen zu können, sah der Referent sich gezwungen, zunächst die gedruckt vorliegenden Stimmen in Partitur zu bringen. Ist dies schon eine gewaltige Arbeitsbelastung, so wurde sie noch erschwert durch eine Reihe böser Druckfehler: Vortragsbezeichnungen sind unvollständig, größere Pausen sind mehrfach falsch angegeben, Versetzungszeichen teilweise vergessen. — Das dreisätzige G-dur-Trio hat echten Serenadencharakter von leichter Spielerischkeit, den der fantasieartige Mittelsatz durch wärmere Gefühlstöne ergänzt. Die harmonische Basis wird streng gewahrt, aber oft sehr reizvoll ausgesponnen. Das menuettartige Hauptthema, ständig mit allen polyphonen Künsten spielend, kehrt vor der virtuosen Stretta des Schlußsatzes noch einmal wieder. Mit leichter Hand geführte Motivpartikel geben den Formgegensätzen ökonomische Rundung. Die Verwendung der verschiedenen Klangregister ist meisterhaft, jedem sind dankbare solistische Aufgaben zuerteilt. Da das Werk des Fünfundsiebzigjährigen voller Anmut ist, so wird es ebenso begeisterte Spieler wie Hörer finden.

Carl Heinzen

PAUL LUETKEMAN: *Fantasien über Kirchenmelodien der Pommerschen Reformationszeit*. Für 5 Melodieninstrumente. Herausgegeben von *Erdmann Werner Böhme*. 2. Heft der Denkmäler der Musik in Pommern. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Daß außer den großen Denkmälern der Tonkunst in Deutschland und Österreich auch einzelne deutsche Provinzen sich der Aufgabe unterziehen, ihre große musikalische Vergangenheit in Musterausgaben festzuhalten, beweist zum einen den Idealismus unserer Historiker. Zum anderen zeigt es, wie innerlich nah uns die Musik dieser Zeit wieder gerückt ist. Die Ausgabe ist wissenschaftlich

ebenso zuverlässig wie für den praktischen Gebrauch mustergültig eingerichtet. Das im Bild wiedergegebene Titelblatt und die Widmung von 1597 tragen das ihre zur Klärung des Gesamtbildes von Paul Luetkeman bei.

Friedrich Herzfeld

JAROSLAV RIDKY: *Konzert für Violoncello.* Edition Sadlo, Praha.

Eine Bekanntschaft mit Rídkys Konzert dürfte sich für den Cellisten schon lohnen. Sicherlich ist seine Thematik mit ihrem nationalen Kolorit ebenso reizvoll wie seine interessante Harmonik. Da noch hinzukommt, daß das Werk gut instrumentiert ist, daß es den Cellisten vor große Aufgaben neuartiger Technik stellt, ist es schon möglich, daß der Interpret hier ein Stück vorfindet, das er trotz des ausgewachsenen Formates gern in sein Repertoire aufnehmen wird.

Ernst Silberstein

ALESSANDRO BUSTINI: *II. Quartetto.* — FRANCESCO SANTOLIQUIDO: *Quartetto in do minore.* Verlag: G. Ricordi & Co., Mailand-Leipzig.

Neuerdings wenden sich die Italiener erfreulicherweise in steigendem Maße der Streichquartett-Komposition zu. Seinem ersten Quartett hat der große römische Theoretiker Bustini nach 20 Jahren jetzt das zweite folgen lassen, bei dem er nach wie vor an der Tonalität festhält und in der kunstvollen Verarbeitung der Themen meist geradezu Bewunderungswürdiges leistet; in der rein melodischen Erfindung scheint er mir diesmal glücklicher als in seinem ersten Quartett zu sein. In den vier ziemlich breit ausgeführten Sätzen, deren Ausführung gewiegte und technisch reife Ensemblespieler voraussetzt, weiß er zu fesseln, ohne irgendwie extravagant zu werden. Das großzügige, rhythmisch eigenartige Hauptthema des ersten Satzes verwendet er in rhythmischer Verschiebung auch als Hauptthema für die gewaltige, trotz aller technischen Feinheiten doch durchsichtige Fuge des Finales, deren zweiter mehr getragener Gedanke nicht weniger eindrucksvoll als das Gesangsthema des ersten Satzes ist. Ein pikantes Intermezzo ist der rhythmisch oft eigenartige Hauptteil des zweiten Satzes; sein fugierter Mittelteil ist gewissermaßen ein Seitenstück zu dem gleichen Stück in dem Streichquartett op. 44, Nr. 3, von Mendelssohn, welchem Komponisten Bustini auch schon in seinem ersten Quartett gehuldigt hat. Der sehr chromatische Andante-Satz zeigt starke Empfindung. — *Santoliquidos* Quartett ist eine Totenklage für seine Gattin, ein einziger, großangelegter Satz, in dessen Mitte ein besonders schmerzerfülltes Andante steht. Das Hauptthema des umschließenden Allegros packt ganz gewaltig; noch mehr das Liebesglück atmende Gesangsthema. Sehr klangschön ist dieses Quartett gearbeitet, wobei begleitende Arpeggien mit einer gewissen Vorliebe angewendet sind. Es spielt sich auch gut. Freunde ganz moderner Musik werden es wohl für veraltet erklären; doch das soll mich nicht hindern, es warm für den Konzert- und Hausgebrauch zu empfehlen.

Wilhelm Altmann

DAS CHORWERK. Herausgegeben von *Friedrich Blume.* Heft 12—14. Verlag: G. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Diese von Praktikern und Theoretikern gleicherweise dankbar begrüßte Reihe von Neuausgaben alter weltlicher und geistlicher Chormusik legt heute in den Heften 12—14 wieder ein äußerst reiches Material, in vorzüglicher Auswahl und Ausführung geboten, vor:

Heft 12 bringt sechs deutsche Motetten zu 5 Stimmen von *Johann Hermann Schein,* herausgegeben von Adam Adrio. Diese Stücke entstammen dem »Israelis Brünnlein auserlesener Krafft-Sprüchlein alten und neuen Testaments« vom Jahre 1623 und zeigen in hervorragender Weise Scheins eigenpersönlichen Verschmelzungsstil deutschen polyphonen Satzes mit den Ergebnissen der neuen italienischen Konzert- und Madrigalpraxis. Der besondere Reiz dieser Scheinschen Motetten liegt in den harmonischen Kühnheiten der Wortausdeutung und in der reizvollen Kontrastierung der Einzelglieder, die noch vor 80 Jahren einem Manne wie Winterfeld ein Gräuel waren.

Im 13. Heft legt Heinrich Besseler Madrigale und Chansons zu vier und fünf Stimmen von *Orlando Lasso* vor, aus allen Zeitstilen des unruhvollen Meisters ausgewählt. Ob es sich nun um französische Texte der Villon oder du Bellay handelt oder um Verse Ariosts, Petrarcas und Tassos, immer bleibt, bei aller fortschreitenden Wandlung des Ausdrucks, die bewegliche Kunst des bunten weltlichen Opus Lassos, das trotz der Gesamtausgabe bisher nur geringe Verbreitung genoß, bewundernswert.

Der Herausgeber des »Chorwerks«, Friedrich Blume, steuert im 14. Heft sieben chromatische Motetten des Barock (4—6 Stimmen)

bei. Die Sonderaufgabe, die sich dieses Heft stellt, nämlich eins der pathetischen, leidenschaftlichen Stilmittel des Barocks in einer Vielheit der Erscheinungen darzulegen, ist prächtig gelöst. Lasso, Hieronymus Praetorius, Sweelinck, Haßler und Schein bieten überzeugende Beispiele sowohl für die geschichtliche Betrachtung als auch für das praktische Musizieren. *Richard Petzoldt*

HERMANN SCHROEDER: *Schönster Herr Jesu, deutsche Choralmotette* für gemischten a cappella-Chor und Altsolo. Verlag: L. Schwann, Düsseldorf.
Gute Textwahl (nach Friedrich von Spee) und entwickelter Sinn für Kanon und gruppengeteiltes Zusammenwirken des vierstimmigen Chores mit der Altstimme sind das Beste an dieser frühen Arbeit (op. 7b), die sauber durchgeführt ist, ohne höheren Ehrgeiz zu entwickeln. Klanglich jedenfalls ist der nicht schwierige Satz dankbar. *Friedrich Baser*

FRANZ PHILIPP: »*Sancta Elisabeth*«. Eine Folge von Gesängen zu Ehren der heiligen deutschen Frau, op. 24. Verlag: L. Schwann, Düsseldorf.
Im Vorwort ist angegeben, wie bei Massenapparat im letzten (Chor-) Stück der Glanz durch Blechbläserverstärkung noch gehoben werden kann. Nr. 1 und 2 sind schlicht einstimmige Gemeindechoräle mit Orgel oder Harmonium. Der a cappella-Chor Nr. 3 läßt einstimmige Jubilationen stets in prachtvollmarkige Dissonanzen ausklingen: auch in der rhythmisch freien Polyphonie des Mittelsatzes ist die meisterhafte Chorbehandlung wirkungssicher und innig. Nr. 4 — Sopran-Solo (oder -Chor) mit Violine und Orgel — ist ein Dialog von der herben Zartheit altmeisterlicher Holzschnitte mit ihrer Tiefe der Landschaft. Die abschließende Litanei zieht auch Kinderchor heran. Bei strengster Tonalität wachsen die Sequenzen frei empor, wodurch ständiges Fließen der Linie erzielt wird. Der zu hymnischer Kraft gesteigerte zweite Choral als Coda atmet innere Größe, obwohl naturgemäß hier alles auf lyrischeren Grundton abgestimmt ist als im Haasschen Volks-Oratorium. *Carl Heinzen*

ROBERT KAHN: *21 zweistimmige Kanons*, op. 83. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
Die Liebe zum Kanonsingen, von der Jugendsingebewegung angeregt, hat weite Kreise erfaßt. In Schulen, in Vereinen, im Hause kommt sie zum Ausdruck. Robert Kahn hat die glückliche Gabe, leicht singbare, frei und ungezwungen fließende Melodien mit der strengen Satzform zu verbinden, so daß kleine, feine, vom Text inspirierte Stückchen entstehen. Sie sind von Einzelstimmen, vom Chor, mit Klavier-, Orgel- oder Harmoniumbegleitung ausführbar und werden Sängern und Hörern Freude bereiten. *Rudolf Bilke*

JULIUS KLENGEL: *Drei Stücke für 2 Violoncelle und Klavier oder Orgel*, op. 62; *Chaconne g-moll für Violoncell allein*, op. 63. Edition Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Ohne dem Cellisten irgendwelche Aufgaben zuzumuten, sind die vorliegenden drei hübschen Stücke für 2 Violoncelle und Klavier oder Orgel gut gemacht, wohlklingend und überhaupt in der Art, wie wir ähnliche Vortragsstücke von Klengel schon besitzen. Vor andere Aufgaben wird der Cellist in der Chaconne gestellt. Hier findet er wirkliche Gelegenheit, seine Fertigkeit in beiden Händen voll zur Geltung zu bringen. Und wenn auch das Werk in erster Linie aus dem Geist des Instrumentes geboren ist, wenn es auch nicht immer die gewisse Eintönigkeit, der ein Werk für ein Solocello so leicht verfällt, überwinden kann, es bleibt ein Stück, dessen Bekanntschaft dem Cellisten immer von großem Interesse sein wird. *Ernst Silberstein*

WALTHER HIRSCHBERG: *Neun Lieder* (Friedrich Nietzsche), op. 31, *Acht Lieder* (verschiedene Dichter), op. 32, *Vierundzwanzig Marienlieder*, op. 33. Verlag der Signale für die musikalische Welt, Berlin.
Aus Hirschbergs Liedern tönt eine zart sensitive Empfindung, die sich in Stimmungen von gesättigter Gedämpftheit ausspricht. Seine Harmonien sind von lyrischer Weltverlorenheit, seine Melodien schlicht und das Wesentlichste des Liedes enthaltend. Zum Kraftvoll-Trotzigen fühlt er sich weniger hingezogen. Die wie aus Holz geschnitzten Texte der alten Marienlieder unterlegt er mit Klängen voller Gesundheit, Frische und geschmeidiger Einfachheit. Die Lieder sind für Sänger bestimmt, die »singen« wollen. *Friedrich Herzfeld*

SCHALLPLATTEN

Odeon

Nach der Ouvertüre zur Regimentstochter, die Frieder Weißmann sauber und sorgsam, in ihren zarten Teilen jedoch etwas unzart betreut (O 11675), wirbt Koloman von Patakys Tenor durch temperamentfremden Vortrag des Trinkliedes aus der Fledermaus und des

Auftrittsliedes des Paris aus der Schönen Helena vergebens um Anerkennung (O 11674). Des rechten Operettenschneids entbehrt auch Vera Schwarz, die den Liebesliederwalzer aus Straußens »Wiener Blut« sonst mit Laune, Geschmack, Anmut und sicherer Beherrshcung des Ziergesangs zum besten gibt (O 11673). Ganz in ihren Bann zwingt dagegen *Lotte Lehmann* mit der prachtvollen Wiedergabe der noch heute von Leben berstenden Arie der Frau Fluth aus Nicolais »Lustigen Weibern: »Nun eilt herbei, Witz, heitere Laune«. Hier ist alles zur Vollkommenheit gereift (O 4833).

Parlophon

Zwei Sänger, zwei Instrumentalisten: Joseph Schmidt widmet sich der weinerlichen Arie des Lenski aus Tschaikowskijs »Eugen Onegin« mit dem ansehnlichen, aber erfolglosen Bemühen, sich und uns zur Befreiung emporzureißen (B 48801). Die beiden das Genialische streifenden Mephistogesänge aus Gounods »Margarete«, die Serenade und das Rondo, bannt Emanuel Lists machtvoller Baß auf die Platte, im Rondo glücklicher, weil er hier seine Stimme von der Schwere löst (B 48209). Mit Sarasates »Zigeunerweisen« dokumentiert *Tossy Spiwakowsky* erneut seine gipfelhafte Virtuosität (P 9571); hinreißender kann diesen Reißer auch sein Schöpfer nicht gespielt haben. *Moriz Rosenthals* Vortrag von vier Chopin-Miniaturen auf der Doppelplatte P 9570, nämlich den Etüden in C und Ges, den Mazurken in G und cis, ist eine Vollkommenheit in der Synthese von Geist, Charme und Anschlagsadel.

Gloria

läßt den Männerchor zu Ehren kommen. Die bejahende Kraft in *Otto Siegls* »Festlichem Hymnus« op. 72 wirkt durch den frischen Vortrag des Erkschen Männergesangsverein unter Kopschs Leitung nahezu erhebend (G. O. 10328). In den beiden musikalischen Landschaftsbildern, einer »Rumänischen Doyna« und einem »Ungarischen Czardas« bewährt sich Michael Schugalté mit seinen straff gedrillten Leuten, unter denen der Cymbalist angenehm auffällt. *Felix Roeper*

* HANS GEBHARD-ELSASS *

Am 26. September jährt sich zum fünfzigsten Male der Geburtstag eines Musikers, der denkbar weit abseits vom Strome des Musikbetriebes um letzte Echtheit musikalischen Bekennens und Gestaltens ringt. Hans Gebhard-Elsaß' Kunst ist rein auf das innere Müssen gestellt. Jedes Entgegenkommen an Hörer wie Musikvermittler von sich weisend, erreicht der als Mensch wie als Künstler schwer Zugängliche, zufolge eines schlimmen Gehörleidens ganz In-sich-Gekehrte eine so starke innere Einheit und Eigenwüchsigkeit, daß die Musikwelt wohl Anlaß hat, an solchem Gedenktage einen Augenblick innezuhalten. Es gilt sich zu besinnen auf einen der Stillen im Lande, der in der Ausspinnung seiner Melodik im Neben- und Nacheinander Ungemeines an Geschlossenheit leistet, in logischer Gespanntheit seiner Harmonik weite Gebiete des Übertonalen zugänglich gemacht hat, ohne sich an atonale Mechanismen preiszugeben, der in seiner Rhythmik eine Sublimiertheit und letzte Gelöstheit aufzuweisen vermag, wie sie nicht so leicht ein zweitesmal begegnet.

Der Vater von Hans Gebhard-Elsaß war gleich nach dem Siebziger Kriege ins Elsaß gekommen; seine Mutter, eine Elsässerin, zeichnete sich als Pianistin aus. Früh offenbart sich des Kindes Drang zum Improvisieren und Komponieren. Auf Wunsch des Vaters wendet er sich der Kunstwissenschaft und Philosophie zu, studiert jedoch bald auch bei Hugo Becker Violoncello, bei Uzielli Klavier, bei Iwan Knorr und Robert Kahn Theorie und Komposition. Eigenwilligkeit, Unabhängigkeitsbedürfnis sowie eine frühe Heirat bestimmen den Weltfremden, sich 1906 als Privatlehrer in Wannsee niederzulassen.. Nach sieben Jahren beruft ihn Jacques-Dalcroze als Improvisationslehrer nach Hellerau. So glänzend er seinen Posten auszufüllen weiß, er wird ihm Fessel, da er mit seiner inneren Überzeugung für ihn nicht voll einzustehen vermag. Er trennt sich von Dalcroze und bildet die von ihm erfundene »Gebhardsche Klangsilbe« aus. In München, wo er seit 1918 unterrichtet, widmet sich ein nach diesen Silben genannter La-Lo-Bund der Durch-

setzung seiner Lehre, und Dr. Paul Scherber-Stuttgart gibt eine ihr gewidmete Zeitschrift heraus. Gebhards Improvisations- und Modulationslehre harren noch des Druckes; »Körperstudien für den Ausdruck am Klavier« erschienen 1932 im Tukan-Verlag, München.
Mit seiner »Klangsilbe« führt Gebhard seit 1918 seine Sonde in Gebiete, an deren lautsymbolische Charakterisierung sich noch niemand gewagt hatte, und unterscheidet feinsinnigerweise die drei großen Sekunden in ihren naturreinen Werten 8 : 9, 9 : 10, in Moll 7 : 8. Er geht von der harmonischen Bedeutung des Einzeltones aus und charakterisiert klangverwandte Töne durch gleichen Vokal. So lautet der Dreiklang der Tonika in Dur bei ihm: lo, fo, mo, der der Oberdominant mit Sept: la, fa, ma, sa, der der Unterdominant mit sixte ajoutée: lu, fu, mu, tu. Harmoniefremde Töne heben sich durch ihren Vokal ab. Mit Hilfe solcher vokaler Charakterisierung gelangen die harmonischen Grundverhältnisse zu lebendiger Gefühlswirkung. Anders liegen die Dinge in Tonreihen, in denen die Wichtigkeit harmonischen Beziehens zurücktritt hinter der Eigenkraft melodischer Bewegungsreize, also in Sechzehntelfolgen, bei harmonisch relativ neutraler Polyphonie. Hier werden die natürlich reinen Tonverhältnisse verlassen, und an ihre Stelle treten die zielkräftiger strebenden der pythagoreischen Quintenstimmung.
Unter seinen Kompositionen behaupten die vor 20 Jahren entstandenen sechsstimmigen Chöre durch Ausdruckskraft und erlesene Klanglichkeit einen besonderen Wert. An die Spitze seiner Chorwerke stellt er selbst die große Kantate: »Wer du auch seist« für sechsstimmigen Chor, Orchester und Baritonsolo über Texte von Rilke, dessen Lyrik auch ein Teil seiner geistig wie musikalisch äußerste Ansprüche stellenden Lieder gewidmet ist. An Kammermusikwerken liegen vor zwei Violoncellosonaten in cis und Fis, die außerordentlich fesselnde Violinsonate in B, eine Geigensolosuite in a, ein Trio in g, ein Klavierquintett in a. Die Strenge der Linienführung schreckt, zumal in seinem Flötentrio, vor keiner Herbheit zurück und setzt sich mit erstaunlichen Problemen der Polymetrie auseinander. Überall aber erweist sich die gestaltende Hand ihres Zieles so sicher, daß keine Kontur zerfließt und jede Einzelheit den Griffel des Meisters verrät.
Gebhard-Elsaß' Kammermusikwerke sind bis heute Handschrift geblieben. Möge dem in Einsamkeit Ringenden die wenn auch späte Würdigung des Zeitgenossen nicht versagt bleiben! *Hermann Stephani*

* ZUR ITALIENISCHEN OPERNKRISE *

Vor einem Jahr wurde an dieser Stelle über die akute Opernkrise in Italien berichtet. Ich kam damals zu dem Ergebnis, daß die recht pomphaft angekündigte Zusammenschließung der vier größten Opernhäuser zu einem Konsortium diese Krise *nicht* lösen werde, denn es sei eben (was man nicht wahrhaben will) eine Krise des Systems, nicht nur eine Krise des Betriebs.
Heute, nach einem weiteren Jahr, hat sich diese Diagnose vollauf bestätigt. Die Krise ist schlimmer als je zuvor. Man erklärt nun, die Schuld trage der Umstand, daß der Konsortialzusammenschluß noch nicht völlig durchgeführt werden konnte und daß anderseits die Schließung der Theateragenturen und ihre Ersetzung durch den offiziellen, vom faschistischen Bühnensyndikat geleiteten Engagementsnachweis als verbilligender Faktor noch nicht entscheidend in die Erscheinung getreten sei. — Es kann sich aber bei einem Vergleich dieser Prosa mit der nackten Wirklichkeit nur um das Dilemma handeln: Entweder man täuscht sich selbst oder man will die Öffentlichkeit täuschen.
Nehmen wir zunächst die Behauptung unter die Lupe: die Beseitigung der Theateragenturen verbillige den Theateretat. Man denkt dabei nicht nur an den Wegfall der verteuernden Prozente. Man hat auch angenommen, daß das Monopol des gemeinnützigen Engagementsnachweises die Sänger selber zwingen werde, ihre Ansprüche zu senken. Das wäre aber nur in *einem* Fall erreichbar: wenn die internationale Wirtschaftskrise das außeritalienische Auslandsgebiet der italienischen Oper zwänge, auf diese zu verzichten. Bisher ist das aber für die Spielzeit 1932/33 nur in Chicago der Fall. Die Saison in Madrid, Lissabon, London, Bukarest, in New York, Phila-

delphia, Buenos Aires, Rio, Montevideo, in Konstantinopel und Kairo findet statt. Was ist die Folge? — Der Star, dessen Bezüge man verbilligen wollte, strebt mehr denn je nach dem Ausland, und da sich der gemeinnützige Engagementsnachweis nicht mit dem Ausland befaßt, so bedient er sich dazu wie bisher seines privaten Theateragenten. Dieser verhandelt dann natürlich auch als Sachwalter des Künstlers mit den italienischen Bühnen, ohne sich um Tarife zu kümmern. Und die italienischen Bühnen trotz Konsortium und Engagementsnachweis müssen die hohen Bezüge zahlen oder auf die ersten Kräfte verzichten. Das aber könnten sie nur, wenn sie imstande wären, die Spielzeit statt auf dem Starsystem auf der Qualität eines gutgefügten und eingespielten Ensembles aufzubauen. Ein solches *kann* aber nicht vorhanden sein, wo alles in jedem Jahr für ein paar Monate neu zusammengewürfelt wird und dann wieder auseinanderläuft. Und deshalb ist die Krise eine Krise des Systems.

Heute sind die Aussichten trüber als je. Die Mailänder Scala taumelt von einer Direktionskrise in die andere. An der Königlichen Oper in Rom hält man an einem Laiendirektorium fest, das Raffaele de Rensis, der erste Musikkritiker Italiens, für alle Irrtümer der vergangenen Spielzeit verantwortlich macht. In Neapel hat man auf alle Neuheiten verzichtet (obwohl sie im Abonnementsprogramm standen), um nur die staatliche und städtische Subvention nicht zu überschreiten. In Genua und Turin sieht es nicht besser aus. In Florenz, Venedig, Bari und Palermo sollen, wie man hört, die großen Opernhäuser ganz geschlossen bleiben.

Die italienische Krise wird also auch 1932/33 unverändert bestehen. Von einem Systemwechsel (Verbilligung des Betriebs, starke Senkung der Eintrittspreise, Verlängerung der Spielzeit, Vervielfachung des Spielplans, Pflege eines Ensembles, Zurückdrängung der Stars) ist keine Rede.

Maximilian Claar

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BILDERN

Dem Schjelderupschen Gedenkaufsatz zu *Edvard Griegs* 25jährigem Todestag schließen wir vier Abbildungen als Erinnerungszeichen an den nordischen Meister bei: ein intimes Lichtbild, das Grieg in den Spätjahren in seinem Tuskulum Troldhaugen zeigt, ein Gruppenbild der Mitwirkenden am Musikfest in Bergen (1898), das die führenden skandinavischen Musiker der damaligen Zeit vereinigt, ein Dankesbriefchen Griegs an den amerikanischen Geiger Arthur Hartmann (1905) und die Aufnahme des Verblichenen auf dem Totenbett. — Von *Robert Schumanns* Hand stammen die beiden den Manuskripten nachgebildeten Notenschriften: der Anfang der »Widmung« op. 25, Nr. 1, wie eine Seite der Urschrift des Mignonliedes »Heiß' mich nicht reden«, op. 98a, Nr. 5. — Des fünfzigjährigen *Joseph Marx* sei auch durch die Wiedergabe seines Porträts gedacht.

MITTEILUNGEN DES DEUTSCHEN RHYTHMIK-BUNDES (DALCROZE-BUND) E.V.

ARBEITSBERICHTE:

Nora Esters, Berlin. Seit 1922 arbeite ich als wissenschaftliche Lehrerin am Oskar-Helene-Heim, Berlin-Dahlem, zur Heilung und Erziehung gebrechlicher Kinder, die sowohl klinisch behandelt als auch schulisch gefördert und zu einem Beruf ausgebildet werden. Meine erste musikalische Arbeit galt den Lehrlingen, von denen einige sich in ihrer Freizeit zum Geigenunterricht bei mir meldeten. Bald sah ich, daß meine musikalischen Kenntnisse, die ich mir im Geigenunterricht selbst erworben hatte, für den Musikunterricht, den ich geben wollte, nicht ausreichten. Damals fiel mir ein Buch von Fritz Jöde in die Hand »Musik und Erziehung«.

Dieses Buch machte einen großen Eindruck auf mich, ich sah, daß die neue Schule einen Weg beschritt, der ganz neu war, entsprechend der Entwicklung des Malunterrichts. Ich besuchte darum die Dalcroze-Schule in Berlin und sah nun die Möglichkeiten, meinen Geigenunterricht zu einem Musikunterricht umzugestalten.
Nun richtete ich noch eine allgemeine Musikstunde ein, an der auch solche Körperbehinderte teilnehmen können, die durch ihr Gebrechen nie zu einem Instrumentalspiel kommen können. Besonders gern werden hier Dirigierübungen gemacht, wobei Schlaginstrumente wie Triangeln, Kastagnetten, Tamburine usw. benutzt werden. Aber auch Erfindungen, nicht nur rhythmische, sondern auch zwei-, drei- und vierstimmige kleine Sätze, die wir für unser Quartett benutzten, wurden gemacht.
In letzter Zeit arbeite ich auch mit Kindern. Hier wird vor allem viel gesungen. Gegen die Bewegung besteht hier ebenso wie bei den Jugendlichen eine große Abneigung, die sich aus der körperlichen Behinderung erklärt. So habe ich bei der Vorbereitung eines Musikstückes oft dadurch geholfen, daß ich als einzige einen Rhythmus körperlich ausführte, während die Schüler dazu klatschten, Schlaginstrumente benutzten oder sangen. In der nächsten Zeit will ich mit den Schülern Flöten aus Bambusrohr bauen; die Anregung dazu bekam ich durch einen Kursus von Charlotte Blensdorf im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht. Ich fühle mich immer als Suchende und hoffe, in der kommenden Zeit noch andere Wege zur musikalischen Arbeit mit meinen Schülern zu finden.

Henny Goldenbaum, Berlin. Nach abgelegtem Examen für rhythmische Erziehung verließ ich Berlin, um erst an einem Mädchenpensionat in Locarno, dann aushilfsweise am Rhythmikseminar von Herrn Blensdorf in Jena zu unterrichten.
Da ich mich für Gehörbildung interessierte, auch schon einige Erfahrung darin hatte, besonders in der Arbeit mit sogenannten »Unmusikalischen«, die erst das Vertrauen zu ihren Fähigkeiten wiedergewinnen müssen, holte ich die Prüfung in Gehörbildung als Prüfungsfach nach und wurde am Berliner Dalcroze-Seminar für Gehörbildung angestellt, wo ich bis zu dessen Angliederung an die Hochschule für Musik gearbeitet habe.
Vorübergehend hatte ich Gelegenheit an einer Volksschule Erfahrungen mit einer ganzen Klasse (7. Klasse) zu sammeln. Trotz des großen Interesses des Rektors an der Rhythmik konnte die Arbeit wegen Schwierigkeiten im Stundenplan nicht fortgesetzt werden.
Angeregt durch Charlotte Blensdorf beschäftigte ich mich intensiv mit der Herstellung von Blockflöten aus Bambusrohr; die Kurse, die ich darin abhalte, sind gut besucht und sowohl Kindern wie Erwachsenen ein Quell der Freude. (Über den Flötenbau wird Frau Goldenbaum an dieser Stelle noch besonders berichten.)

MITTEILUNGEN DER GESCHÄFTSSTELLE:

Versehentlich wurde es unterlassen, in das Protokoll der letzten Mitgliederversammlung folgenden Beschluß aufzunehmen: Mitglieder der BO. (Berufsorganisation der Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen und Jugendleiterinnen Deutschlands) erhalten bei der Belegung von Rhythmikkursen bei unseren Mitgliedern eine Preisermäßigung, die den örtlichen Verhältnissen angepaßt ist. Eine entsprechende Notiz wird in den »Kindergarten« kommen, ebenso werden wir gelegentlich der im Oktober in Berlin stattfindenden Mitgliederversammlung der BO. hierauf hinweisen.

Neue Mitglieder: Eva Graeff, Dortmund-Ruhr.

Veröffentlichungen: Das Institut für Heilpädagogik hat gelegentlich einer Sonderveranstaltung in der Ausstellung »Licht-Luft-Haus für Alle« einen »Wegweiser für Eltern« herausgegeben, in dem von den verschiedensten Seiten Beiträge über Fragen der Erziehung, Pflege und Ernährung von Kindern und Jugendlichen enthalten sind. Auch die rhythmische Erziehung in der Heilpädagogik ist kurz vertreten. Das gut gebundene Heft (64 Seiten stark) ist gegen Einsendung von 50 Pf. plus Porto durch die Geschäftsstelle zu beziehen.

Berichte: Die Geschäftsstelle bittet alle diejenigen, deren in Finkenkrug gehaltene Berichte an dieser Stelle noch nicht erschienen, um deren umgehende Einsendung.

Deutscher Rhythmikbund (Dalcroze-Bund) e. V.
Geschäftsstelle: Charlottenburg, Hardenbergstraße 14.
Hildegard Tauscher.

KLEINE LEGENDEN IN HEITERER TONART (III)*)

Händel reiste einst nach Chester, um von hier nach Irland zu fahren. Durch widrige Winde wurde er einige Tage an der Überfahrt gehindert. Während dieser Zeit wandte er sich an den Organisten Baker, um sich zu erkundigen, ob es im Kathedralkirchenchor Sänger gäbe, die vom Blatt singen könnten, da er einige in Eile geschriebene Stimmen zu den Chören probieren wollte, die er in Irland aufzuführen gedachte. Baker schlug ihm einen Buchdrucker Janson vor, der eine gute Baßstimme besaß und einer von den besten Chorsängern war. Es wurde eine Probe abgehalten. Janson aber patzte derartig, daß Händel in mehreren Sprachen fluchte und ausrief: »Du Schuft, du, sagtest du nicht, du könntest vom Blatt singen?« »Ja, Herr Kapellmeister, das kann ich auch, aber nicht gleich das erstemal.«

*

Schönberg wurde von einem Wunderkind erzählt, das Fabelhaftes leisten soll. »Wunderkinder«, sagt er nachdenklich, »sind mit sechs, Jahren schon so untalentiert, wie andere Leute erst mit sechzig!«

*

Ein Berliner befragte *Bruckner*, wie es käme, daß man so wenig von seinen Kompositionen höre. »Mir geht es halt so wie Beethoven«, entgegnete Bruckner, »den verstanden die Ochsen auch lange nicht ....«

*

Strauß hatte in Wiesbaden die »Salome« dirigiert. Am nächsten Morgen ging er mit seinem Sohn und dem Kapellmeister, der die Aufführung vorbereitet hatte, im Kurpark spazieren. Der Kapellmeister sagte: »Nach meiner Meinung waren es zu wenig Geigen.« — »Ja, ja«, entgegnete Strauß, »das alte Lied! Wie sagte Goethe, als er starb? Mehr Licht! Bevor ich umsinke, werde ich rufen: mehr Streicher!« Und sich halb zu seinem Sohn wendend, fuhr er fort: »Wenn ich in Agonie verfalle, gell, du erinnerst mich daran.«

*

Eine bekannte Berliner Sängerin wies jahrelang die Werbungen des General-Intendanten von Hülsen zurück und heiratete einen Kollegen namens Sommer. Als sie ihrem Chef kurz nach der Hochzeit begegnete, rief ihr dieser scherzhaft zu: »Nun werden Sie wohl bald Sommer-Sprossen bekommen?«, worauf die Sängerin antwortete: »Immer noch besser als Hülsenfrüchte.«

*

1805 erreicht Paris die falsche Nachricht vom Tode *Haydns*. Cherubini komponiert eine Kantate und Mozarts Requiem wird aufgeführt. Als Haydn davon hört, sagt er: »Schade, wenn ich von der Totenfeier etwas gewußt hätte, ich wäre nach Paris gefahren und hätte mir mein Requiem selbst dirigiert.«

*

Max Reger war erbost über die Komponisten, die sich bemühten, Wagners Musikstil nachzuahmen. Als wieder einmal so ein Wagner-Epigone Erfolg hatte und Reger um seine Meinung über diesen neuen Stern am Himmel der Musik gefragt wurde, lächelte er verächtlich und sagte: »Frisch gewagnert ist halb gewonnen!«

*

Nikisch gibt ein Konzert in der Berliner Philharmonie. Vor dem Konzert tritt plötzlich ein fremder Herr an ihn heran mit den Worten: »Herr Professor, Sie können sich wohl nicht mehr an meine Wenigkeit erinnern; ich lieh Ihnen einst 50 Mark, als es Ihnen schlecht ging. Darf ich Sie um Rückgabe des Geldes bitten? Mir genügt ein Scheck von Ihrer Hand.« Nikisch besinnt sich und beteuert, nie Geld geliehen zu haben. Der andere behauptet das Gegenteil. Schon hatten sich einige Neugierige um die beiden geschart. Nikisch ist die Unterhaltung peinlich. Er schreibt einen Scheck in der verlangten Höhe aus. Der fremde Herr überreicht Nikisch einen Fünfzigmarkschein. Nikisch, sprachlos über diesen Affront, verbittet sich solche Scherze. Der andere entgegnet darauf: »Verehrter Herr Professor, ein Autograph gewöhnlicher Art hat für mich kein Interesse. Er muß schon ein solches wie dieses hier sein. Natürlich löse ich den Scheck in diesem Leben nicht ein.«

*

Wenn *Gluck* spazieren ging, komponierte er und schlug mit seinem Spazierstock den Takt zu der Musik, die in seinem Hirn entstand. Als er einmal so in Wien lustwandelte, passierte ihm das Mißgeschick, daß er beim Taktschlagen die Scheibe eines Schaufensters zertrümmerte. Der Ladenbesitzer stürzte heraus

*) Die beiden ersten Sammlungen finden sich in den Septemberheften 1930 und 1931.

und verlangte Bezahlung. Gluck griff in die Tasche, langte einen Louisdor heraus und fragte, was die Scheibe koste. »Einen halben Louisdor, Euer Gnaden!« lautete die Antwort, »einen Augenblick Geduld, ich gehe sofort wechseln!« »So viel Zeit hab ich nicht!« erwidert Gluck, haut mit seinem Stock in die zweite Schaufensterscheibe hinein und stellt fest: »So. Jetzt sind wir quitt!«

*

Jacques Thibaud hat eben seine Tournee durch Amerika beendet. Aus Kalifornien, der Brutstätte vieler Violin-Wunderkinder, zurückgekehrt, berichtet er einem Interviewer: »Denken Sie, in San Franzisko habe ich einen siebenjährigen Wunderknaben kennengelernt, der die Chaconne Bachs *noch nicht* öffentlich gespielt hat.«

*

Richard Strauß hörte ein Konzertwerk von Hindemith. Er fragte den Komponisten, wie lange er an dem Opus gearbeitet habe. — »Vier Tage!« warf Hindemith ein. — »Dös hab' i mit glei denkt!«

*

Wagner kommt am Haus des Kontrapunktikers Rheinberger vorbei und raunt: »Ein großer Meister, der da oben! Komponiert jeden Nachmittag von fünf bis sieben. Ich bin dagegen ein armer Dilettant, kann nur schreiben, wenn mir was einfällt.«

*

Vieuxtemps befand sich zu Gast bei einem schwerreichen, stark exzentrischen Russen. Als man sich zu Tisch setzte, bemerkte Vieuxtemps eine schwärzliche Masse unter der Tafel und wich ängstlich zurück. »Das braucht Sie nicht zu stören, lieber Meister!« meinte der Gastgeber, »das ist mein zahmer Wolf!« Auch am Abend erschien das liebe Tier im Speisesaal, und wieder beruhigte der Russe seinen Gast auf die gleiche Weise. Am nächsten Morgen wurde Vieuxtemps in aller Herrgottsfrühe von Flintenschüssen geweckt. Erschrocken läutete er nach dem Diener und bat um Aufklärung. »Ihr braucht Euch nicht zu ängstigen, Gospodin!« lautete die Auskunft, »es ist nur der zahme Wolf, der soeben erschossen worden ist. Er hat nämlich heut nacht den Küchenjungen gefressen!«

*

Der Schlagerkomponist spielte seine neuesten Abschöpfungen. Ein Hörer meinte: »Aber alles haargenau von Offenbach!« Der Schlagerkomponist zuckte die Schultern: »Na und? Wissen Sie was Besseres?«

*

Ein großspuriger Amerikaner prahlte in einer Gesellschaft *Reger* gegenüber von amerikanischen Verhältnissen. U. a. sprach er über die riesigen amerikanischen Werke. »Um die Fordsche Fabrik zu umkreisen, muß man vier ganze Monate im Auto fahren . . . «

»Aber, mein Bester, das ist noch gar nichts«, antwortete Reger, »ich war früher Portier und Nachtwächter in einer unserer großen Munitionsfabriken. Die Fabrik war so mächtig, daß ich, nachdem ich einmal die Runde gemacht hatte, pensioniert wurde!«

*

Ein Herr, der auch komponierte, brachte *Brahms* einmal seine Vertonung von Schillers Lied von der Glocke. Der Meister sah das Machwerk durch, gab es dem Verfasser zurück und erklärte: »Ein beispiellos widerstandsfähiges Gedicht! Es überdauert ohne Schaden an seiner Gesundheit einfach jede Komposition!«

*

Eines Abends speiste *Rossini* bei einer Pariser Aristokratin, die wegen ihres Geizes weit und breit berüchtigt war. Das Souper fiel auch vollkommen danach aus. Rossini, der bekanntlich einen gesegneten Appetit hatte, konnte sich nicht einmal sattessen. Als es nun zum Fortgehen kam, dankte die Gräfin dem illustren Gast für den sie ehrenden Besuch und sprach die Hoffnung aus, er werde bald wieder an ihrer Tafel speisen. »Mit Vergnügen, gnädigste Gräfin, wenn Sie gestatten würden, am liebsten sofort!«

*

Mischa Elmans Vater wurde gefragt: »Warum spielt Ihr Sohn fast gar nicht mehr in Europa?« »Wissen Sie«, sagt der Alte, »Joachim ist tot, Sarasate ist tot, Ysaye ist gestorben, Vecsey geht ins Kloster, Kreisler spielt wenig, Huberman nur ganz selten — gegen wen soll der Junge spielen?«

*

Nach einer Probe der Kammersinfonie *Schönbergs* unter dessen eigener Leitung sagte *Mahler* zum Orchester: »Gelt, spieln's mir zum Schluß einen Dreiklang, sonst kann i net nach Hause gehn.«

*

Nach einer Aufführung eigener Werke schrieb *Reger* einem Kritiker, der ihn furchtbar heruntergeblasen hatte: »Sehr geehrter Herr!

Ich sitze in dem kleinsten Gemach meines Hauses und habe Ihre Kritik vor mir. Bald werde ich sie hinter mir haben.«

*

Heinrich Grünfeld traf einmal im Hause eines Finanzgewaltigen *Eugen d'Albert*, der gerade Beethoven gespielt hatte. Es entspann sich ein längeres Gespräch zwischen beiden. Da trat eine junge Dame heran, flüsterte dem Pianisten etwas ins Ohr, grüßte und verschwand wieder. »Wer war das?« fragte Grünfeld. »Das war meine Frau«, antwortete d'Albert, »ich habe wieder geheiratet.« »Darf ich fragen, die wievielte?« warf Grünfeld ein. »Erst die sechste!« »So, so«, schloß der Cellist, »Sie halten es mit den Frauen wie Beethoven mit den Sinfonien. Die sechste wäre also die — Pastorale. Hüten Sie sich vor der Neunten — die ist mit Chor.«

*

In einer Probe zu Mahlers Achter Sinfonie plagt sich *Bruno Walter* mit einer schwierigen Stelle. Der Damenchor setzt erst nach der zweiten Wiederholung einer Stelle mit der gewünschten Präzision ein. »Aber meine Damen«, ruft Bruno Walter, »singen Sie doch bitte gleich zum zweitenmal!« — und sofort klappt die Stelle.

*

Eines von *Brahms'* Liedern klingt an ein Chopinsches Impromptu an. Er spielte dieses Lied; ein bekannter Dilettant trat auf ihn zu und machte ihn, um seine Musikkenntnis zu beweisen, auf die Ähnlichkeit aufmerksam. Brahms brummte vor sich hin: »Daß das auch jeder Esel merkt!«

*

Eines Tages kam ein hoffnungsfroher Jüngling zu *Muck* und bat, seine Stimme zu prüfen. Muck ging seufzend zum Flügel und nahm eine genaue Prüfung vor. Der Jüngling schmetterte aus voller Kehle, Muck sah ihn ein paarmal nachdenklich an, bis er schließlich bei den letzten ohrenbetäubenden Takten auf einen Einfall zu kommen schien. Als der Sänger endlich atemringend innehielt, stand Muck auf, trat zu ihm, schlug ihn auf die Schulter und begann: »Ich gratuliere Ihnen, mein Lieber. Sie geben einmal einen selten guten —« Der Jüngling beginnt zu strahlen und bekommt zitternde Knie vor Aufregung. Muck fährt fort: »— ja, einen ausgezeichneten *Auktionator* ab!«

*

Ein Sänger sollte am Braunschweiger Hoftheater, an dem *Abt* Hofkapellmeister war, gastieren. In der voraufgehenden Probe zeigte sich aber, daß der Sänger fortwährend stark »herunterzog«. Das wurde Abt, der schon ein paarmal unwillig aufgefahren war, schließlich zuviel. »Meine Herren, das Orchester stimmt nicht!« rief er den Musikern zu. Dann wandte er sich dem Sänger mit den Worten zu: »Möchten Sie nicht so gut sein und uns Ihr »a« angeben?«

*

In Weimar probt man unter *Liszts* Leitung seine »Heilige Elisabeth«. Liszt tobt beinahe nach jedem Takt über das Orchester, schließlich wirft er den Taktstock hin: »Das ist ja die reinste Jahrmarktsmusik!« — Worauf im Hintergrund ein Baß ertönt: »Von uns is se nich!«

*

Als er seine »Butterfly« komponierte, erlitt *Puccini* bei Vignola einen folgenschweren Autounfall: das rechte Schlüsselbein wurde ihm gebrochen und ein Fuß mußte in Gips gelegt werden. Die Nachricht von dem Mißgeschick des Meisters verbreitete sich schnell im ganzen Lande, und schon tags darauf erschienen im Spital von Lucca, wohin man Puccini transportiert hatte, zahlreiche Freunde und Bekannte, um sich nach dem Befinden des Verletzten zu erkundigen, dies um so mehr, als die ersten Nachrichten beunruhigend gelautet hatten. Wie groß war ihr Erstaunen, als sie Puccini mit charmantem Lächeln an sein Lager heranwinkte. »Kommt nur näher«, sagte er und wies auf den Gipsverband, »hier könnt ihr sehen, wie mein erstes Monument entsteht. Das rechte Bein ist schon fertig!«

*

Ein junger Komponist legte *Reger* seine neueste Komposition vor, eine Sinfonie mit der Widmung »An die Nachwelt«, und bat um sein gütiges Urteil. Reger nickte wohlwollend und sagte: »Die Musik ist gar nicht so schlecht, und der Titel ist geradezu schön. Ich befürchte aber, daß er seine Adresse niemals erreichen wird.«

*

Bellini wohnte einer musikalischen Abendgesellschaft bei, in deren Verlauf eine Sängerin gebeten wurde, eine Arie der Norma zum besten zu geben. Die Dame ließ sich erst lange bitten, dann ging sie rasch zu Bellini und flüsterte ihm zu: »Oh, Meister, ich habe fürchterliche Angst.« »Und ich erst!« erwiderte Bellini.

*

Vor einigen Jahrzehnten fühlte sich in einem Karlsbader Hotel eine Dame außerordentlich gestört: Nebenan war jemand eingezogen, der den ganzen Tag Klavier spielte. Entrüstet schickt sie hinüber: Das fortwährende Klavierspielen sei geradezu unerträglich, wenn es wenigstens besser wäre, aber dieses Gespiele sei nicht auszuhalten. Unverzüglich erhielt sie ein in verbindlichen Formen abgefaßtes Briefchen: »Sehr verehrte Frau Gräfin! Daß ich sehr viel Klavier spiele, kann ich leider nicht ändern, da es mein Beruf ist. Aber was die Qualität des Spiels anlangt, bemühe ich mich fortgesetzt, sie zu verbessern . . . *Anton Rubinstein.*«

*

Strauß probt seine »Salome« und wendet sich mit folgenden Worten an das Orchester: »Meine Herren! Nur keine Schwierigkeiten oder Probleme wittern! Die Oper ist lediglich ein Scherzo mit tödlichem Ausgang!« — Und als ihm eine Geigenstelle zu laut klingt: »Meine Herren! Wenn ich die Stelle überhaupt höre, ist's schon zu stark!«

*

Edmund Eysler sitzt mit einem Freunde im Kaffeehaus. Der Freund pfeift ein Lied aus Eyslers neuester Operette. »Nun«, fragt er, »wissen Sie auch, von wem dieses Lied ist?« »Natürlich weiß ichs!« erwidert Eysler, »aber Sie werden doch nicht etwa glauben, daß ich Ihnen meine beste Quelle verrate!«

*

Brahms war bei dem Bankier Ladenburg in Mannheim eingeladen. Mit feierlicher Geste setzte ihm dieser eine Flasche Wein vor und sagte: »Probieren Sie, Meister! Es ist der Johannes Brahms unter meinen Weinen.« Brahms kostete, wiegte den Kopf und sagte: »Ein nettes Weinchen. Wenn das Ihr Brahms ist, dann möchte ich bitten, Ihren Johann Sebastian Bach aus dem Keller holen zu lassen!«

*

Bei einer Chorprobe schnauzte *Siegfried Ochs* eine Dame fürchterlich an. Die Beleidigte: »Herr Professor, ich verlasse die Probe und komme nicht eher wieder, als bis Sie sich anständig benehmen.« »Da können Sie lange warten«, rief ihr Ochs nach.

*

Felix Mottl hatte eine Auseinandersetzung mit einem berühmten Tenoristen. Eine Stelle wollte und wollte nicht klappen. »Ich kann nichts dafür«, sagte der Tenor verzweifelt. »Die Phrase ist einfach nicht zu singen.« »Ich weiß«, antwortete Mottl mild. »Du kannst nix dafür. Die hohen Tön' drücken's Gehirn z'samm'.«

*

Wagner hatte Geburtstag. Viele waren nach Bayreuth geeilt, um dem Meister ihre Glückwünsche darzubringen. Als besondere Ovation brachte die Kapelle der Bayreuther Garnison dem Geburtstagskind ein Ständchen. Man spielte nach anderen Stücken die Tannhäuser-Ouvertüre. Wagner bedankte sich: »Das haben Sie fein gemacht, lieber Herr Musikmeister, besonders die Sache von mir haben Sie sehr gut gespielt.« Der Musikmeister schmunzelte: »Ja, Meister, wissen Sie, schreiben kanns halt ein jeder, aber das Spielen, das ist eine Sauarbeit.«

*

Meyder, einige Jahre Dirigent der Kapelle des Konzerthauses in Berlin, hatte oft vergebens versucht, in Beziehungen zu *Hans von Bülow* zu treten. Eines Tages hatte er das Glück, mit dem großen Dirigenten in einer Gesellschaft zusammenzukommen. Er beeilte sich, die Bekanntschaft des Meisters zu machen, indem er sich vorstellte: »Meyder vom Konzerthaus.« »Auch ich bin grundsätzlich Meider vom Konzerthaus!«

*

Bei einer Vorstellung von Wagners »Tristan« brach das Publikum gleich nach Aufgehen des Vorhangs in lautes Gelächter aus. Was war geschehen? Von der letzten Aufführung war eine Soffitte aus der Posse »Die Reise um die Welt in achtzig Tagen« hängen geblieben. Und während aus der Höhe die Stimme des Seemannes erklang »Frisch weht der Wind der Heimat zu . . . «, las das Publikum gerade über Isoldens Zelt: »Von Dover bis Calais erster Klasse 15 Schilling, zweiter Klasse 10 Schilling.«

*

Wochen- und monatelang hatte eine junge Sängerin aus Königsberg *Richard Strauß* brieflich und telephonisch gequält, er möge ihr erlauben, ihm vorzusingen. Bis er endlich klein beigegeben hatte. Nun war sie in Wien, sang — und der Meister war ob so viel Talentlosigkeit entsetzt. Nach ein paar Arien forderte er sie auf, noch ein getragenes Lied zu singen. Und nach den ersten Takten schon befahl er: »Schneller!« Die Sängerin beschleunigte das Tempo, aber es war Strauß noch nicht genug: »Noch viel schneller!« Endlich fragte sie, warum er so hetze, das Lied müsse doch ganz getragen gesungen werden. Da meint Strauß

seelenruhig: »Das schon — aber wenn Sie so langsam singen, erreichen Sie den nächsten Zug nach Königsberg nicht mehr — der geht in einer halben Stunde.«

*

Rossini saß eines Tages am Klavier und spielte mit Kopfschütteln aus einer Partitur Richard Wagners. »Aber, Meister«, bemerkte einer, »die Partitur steht ja verkehrt auf dem Kopf.« »Ich weiß«, nickte Rossini, »ich habe es auch schon von der anderen Seite versucht — aber es klingt auch nicht schöner.«

*

Brahms hatte die Gewohnheit, abwechselnd gute und schlechte Zigarren zu rauchen. Als ihm einst ein junger Tonsetzer seine ersten Kompositionen vorgespielt hatte, war er voller Lob und fragte ihn beim Abschied, ob er rauche. Der Komponist bejahte, Brahms zog seine Zigarrentasche hervor und sagte: »Dann sollen Sie auch etwas Feines bekommen!« Der junge Mann nahm dankend an und wollte die Zigarre sogleich in seiner Brieftasche verwahren. »Warum rauchen Sie sie nicht gleich?«, fragte Brahms. »Die hebe ich mir auf, man kriegt nicht alle Tage eine Zigarre von Johannes Brahms!« Schmunzelnd öffnete der Meister wieder seine Tasche: »Dann geben Sie die gute wieder her, für diesen Zweck tut es diese auch« — und er reichte ihm eine von einer viel billigeren Sorte.

*

Grieg macht mit seinem Freunde Frants Beyer eine Kahnfahrt. Eine schöne Melodie geht plötzlich durch seinen Kopf. Schnell hält er sie auf einem Blatt Papier fest, das er dann sorglos neben sich auf die Bank legt. Ein Windstoß weht es fort, aber Beyer kann es, ohne daß Grieg etwas davon bemerkt, wieder auffischen. Der Freund liest die Aufzeichnung, prägt sich die Noten ein und beginnt nach kurzer Zeit die Melodie zu pfeifen. Grieg merkt auf und fragt erregt: »Woher hast du das?« Sein Freund antwortet recht gleichmütig: »Oh, das fiel mir gerade so ein, eine eigene Idee.« — »Donnerwetter«, meint Grieg nachdenklich, »ich hatte vor fünf Minuten genau den gleichen Einfall.«

*

»Hurra!« jauchzte ein dilettierender Komponist und machte vor *Rossini* einen Freudensprung. »Ich bat Sie, Meister, mir etwaige Fehler in meiner Komposition durch ein Kreuz zu bezeichnen, finde aber keines. Was ich geschaffen habe, ist also fehlerfrei, nicht wahr?« »Gemach, lieber Freund! Glauben Sie vielleicht, daß ich Lust habe, einen ganzen Friedhof anzulegen?«

*

Ein junger Mann suchte *Heinrich Grünfeld* auf, um ihm eigene Kompositionen vorzuspielen. »Ich bringe Ihnen zwei Sachen, Herr Professor« — erklärte der junge Mann und legte dann los, lang und laut.
Nach Beendigung des ersten Stückes blickte der junge Mann erwartungsvoll auf.
»Ich weiß nicht«, erklärte Grünfeld nachdenklich, »bisher gefällt mir das zweite besser.«

*

Man weiß, daß *Strawinskij* viele Gegner unter den Musikern hatte und noch hat. So zum Beispiel Puccini. Der italienische Komponist äußerte sich über Strawinskijs »Frühlingsfest«: Der Tanz ist lächerlich, die Musik besteht aus lauter Dissonanzen. Etwas Originalität und etwas Talent konnte ich in der Komposition entdecken, aber das ganze schrieb ein Irrsinniger! Das Publikum zischte, lachte und — applaudierte.«
Strawinskij lächelte: »Puccini hat recht. Ich bin tatsächlich nicht normal. Aber er scheint zu vergessen, daß man bei der Uraufführung seiner »Butterfly« auch zischte und lachte, und daß der Applaus erst einige Jahre später bei der Neueinstudierung einsetzte. Bei mir zischte, lachte und applaudierte man wenigstens zu gleicher Zeit.«

*

Pfitzner ist bekanntlich von einer herzerfrischenden Grobheit. Auf einem großen Musikfest wird ein überaus modernes Werk aufgeführt, und der Komponist hält den anhaltenden Beifall für eine Aufforderung, sich auf das Podium zu begeben. Wie er an Pfitzners Platz vorüberkommt, zögert er einen Augenblick. »Um Gottes willen, gehen Sie rasch«, ruft Pfitzner aus. »Sonst spielt man das Zeug noch einmal!«

*

Als *Arthur Schnabel* in engem Kreise einige seiner Werke vorführte, brach nach einem verlegenen Schweigen Heinrich Grünfeld den Bann mit den Worten: »Dem Schnabel, der heut sang, dem war der Vogel hold gewachsen.«

*

Als *Muck* mit »Herr Generalmusikdirektor« allzuoft angeredet wurde, sagte er unwirsch: »Lassen Sie das doch; sagen Sie »Herr Doktor« zu mir, Generalmusikdirektor ist ja längst ein jüdischer Vorname geworden.«

*

Ein junger Komponist kam einmal zu *Richard Strauß*, um ihm eine Komposition vorzuspielen. Geduldig hörte Strauß zu. Als der Musiker um des Meisters Urteil bat, sagte dieser mit aller Offenheit:
»Wissen Sie, lieber Freund, es ist am besten, wenn Sie das Komponieren aufgeben und sich einen anderen Beruf suchen!«
Verärgert packte der andere seine Noten zusammen und verließ das Zimmer. Da rief ihm Strauß nach:
»Wenn ich Ihnen noch einen Rat geben darf: Machen Sie sich nichts aus meinem Urteil! *Mir* hat man früher genau dasselbe gesagt.«

*

Leo Blech sitzt im Speisewagen, schlägt aus Langeweile eine Verkehrszeitung auf und findet einen Aufsatz über Berlin, worin dem Musikleben Berlins ein Dithyrambus gesungen wird. Vor allem seien es drei Dirigenten von Weltruf, die hier den Zauberstab schwängen: Furtwängler für die klassische, Klemperer für die moderne und Kleiber für die wienerisch-beschwingte Musik. Blech schreibt an die Redaktion der Zeitung: Ein solcher Aufsatz, der für die Fremden bestimmt sei, verlange Gerechtigkeit und Vollständigkeit! In Berlin wirke noch ein vierter großer Dirigent, nämlich — Bruno Walter.

*

Unter *Bülows* Leitung wurde Mozarts »Konzert für 2 Pianoforte« aufgeführt. Zwei bekannte Berliner Künstlerinnen saßen an den Flügeln. Die eine Dame war körperlich leichtgebaut und hatte einen zarten, die andere, äußerlich stärker, einen schweren Anschlag. Nach dem Konzert wollte ein auswärtiger Musiker die Damen kennenlernen. Bülow rief ihm zu: »Darf ich sie Ihnen vorstellen: Dies ist die Pianistin, dies die Fortistin.«

*

Mit seinem Bruder Alfred, dem Pianisten, zusammen, spielte *Heinrich Grünfeld* vor Kaiser Wilhelm II. Man hatte ihn darüber unterrichtet, daß der Kaiser Widerspruch in irgendeiner Form nicht liebe. Nach dem Konzert wurden die Brüder vom Kaiser einer Ansprache gewürdigt, in deren Verlauf der hohe Herr meinte, daß sie wohl Zwillinge seien. »Zu Befehl, Majestät!« erwiderte Heinrich, »wir sind Zwillinge. Aber mein Bruder Alfred, von jeher ein vorlauter Bursche, hat sich auch bei dieser Gelegenheit vorgedrängelt und ist so ein Jahr früher als ich zur Welt gekommen.«

Huberman erzählt: Ich spielte in Riga das Konzert von Tschaikowskij und die Ciaconna von Bach für Violino solo. Tschaikowskij ging vortrefflich, doch der Beifall klang flau, das Publikum lehnte sich gegen den Pianisten auf. Erst nach der Ciaconna brach ein Orkan aus. Ich muß gestehen, daß mir bei aller Wertschätzung des Rigaer Publikums dieser Beifall nach einem so schwer verständlichen Stück nicht begreiflich war. Am nächsten Morgen erfuhr ich die Ursache. Es hieß: »Die Geistesgegenwart Hubermans ist doch erstaunlich. Als er sah, daß ihm der Pianist mit der Begleitung des Tschaikowskij-Konzertes wieder einen Strich durch die Rechnung machte, verfiel er auf die Idee, die Ciaconna ohne Klavierbegleitung zu spielen.«

*

Ein Pianist pflegte die Karten zu seinen Konzerten selbst zu verkaufen. Da er sich an Freunde und Bekannte wandte, so bedeutete das Zwang. *Moriz Rosenthal* besuchte eines dieser Konzerte in Begleitung einer Dame. Als der Pianist eine halbe Stunde gespielt hatte, hielt die Dame das Taschentuch vor den Mund. Ihr war plötzlich übel geworden. »Na, weißt du«, sagte Rosenthal zu ihr, »das ist ja nun auch wieder ein wenig übertrieben.«

*

Auf einer seiner Konzertreisen sah sich *Liszt* genötigt, in einer kleinen ungarischen Stadt Aufenthalt zu nehmen. Kaum war seine Anwesenheit bekannt geworden, als sich eine Schar von Verehrern, unter ihnen der Bürgermeister des Ortes, zusammenfand, um Liszt zu begrüßen und ihn zu einem Festbankett einzuladen. Bei Tisch bemerkte der abergläubische Bürgermeister zu seinem Entsetzen, daß dreizehn Personen zusammengekommen waren, und stand deshalb ratlos wieder auf. »Beunruhigen Sie sich nicht«, bemerkte Liszt, »ich habe solchen Hunger, daß ich für den Vierzehnten mitesse.«

*

Fritz Busch besteigt nach einem Gastkonzert in Süddeutschland den Schlafwagen und fährt nach Dresden. Mitten in der Nacht wird er geweckt. Vor ihm steht der Schlafwagenschaffner. Wütend springt Busch auf: »Was ist denn los?« — »Sie verzeihen gietigst, Herr Keneralmusiktirekter«, sagt der Mann, »ich hab' Sie nämlich nur immer in Dräsden in Ihren Gonzerten gesehen, und egal nur von hinden! Da dacht ich jetzt: Benützen wir 'mal die Gelegenheit, betrachten wir ihn nun auch 'mal von vorne!«

NEUE OPERN

Arthur Honegger hat der leichten Muse seine Hand gereicht: seine Operette »Abenteuer des Königs Pansole« trug bei der Uraufführung in Genf einen unbestrittenen Erfolg davon.
Luigi Malatesta, ein junger Turiner Komponist, Schüler d'Indys, schrieb die Oper »Herr Oluf«, der eine schottische Ballade den Stoff gab; sie wird im Kgl. Theater in Turin zur Uraufführung kommen.
Der russische Tonsetzer *Popoff* und der russische Regisseur Meyerhold arbeiten an einer Oper »Der Kampf zweier Welten.«
Ignatz Waghalter schrieb ein Singspiel »Bärbel«, Text von Presber und Sturm.

*

Otto Ornelli und *Ludwig K. Mayer* haben ein Ballett im Stil der commedia dell'arte vollendet, für dessen Musik bisher verschollene Ballettkompositionen von *Michael Haydn* verwendet wurden.
Neßlers »Trompeter von Säckingen« steht auf: August Pepöck und Bruno Hardt übernehmen die Bearbeitung durch Ergänzung modern geformter Volkslieder.

OPERNSPIELPLAN

BAYREUTH: Für die Festspiele 1933 wird der »Ring« völlig erneuert, die »Meistersinger« neu inszeniert. Diese kommen achtmal zur Wiedergabe, »Parsifal« fünfmal. Die zwei Ringzyklen dirigiert *Elmendorff*, die beiden anderen Werke *Toscanini*. Die szenische Leitung hat *Heinz Tietjen* inne. Die Dekorationen und Kostüme werden von *Emil Preetorius* entworfen.

BERLIN: Die Städtische Oper verheißt an Neueinstudierungen: Undine, Siegfried, Maskenball, Alkestis, Verdis Nabucco, den Boris Godunoff und Tschaikowskijs »Pantöffelchen«. — *Eugen Jochum* wird zwei Opernwerke leiten.

BREMEN: Das Stadttheater wird *Paul Graeners* »Friedemann Bach«, *Rossinis* »Semiramis«, *Wolff-Ferraris* »Die schalkhafte Witwe«, *Gounods* »Arzt wider Willen« und eine Oper von *Joseph Haydn* zur Aufführung bringen. Weiter ist die Neuinszenierung von *Glucks* »Alkestis«, *Wagners* »Rienzi«, *Strauß'* »Elektra« und *Pfitzners* »Palestrina« geplant.

BRESLAU: Neuinszeniert wird der »Freischütz« die Winterspielzeit eröffnen. Danach folgt d'Alberts »Mr. Wu«.

BRÜNN: An den Vereinigten deutschen Theatern bereitet die Oper vor: *Strauß'* »Ariadne auf Naxos« und »Elektra«, *Verdis* »Falstaff« und »Don Carlos«, *Massenets* »Gaukler unserer lieben Frau«, *Mozarts* »Cosi fan tutte«, *Webers* »Oberon«, *Korngolds* »Tote Augen«. Ferner ist eine Neueinstudierung des »Ring des Nibelungen« und des »Bärenhäuter« von *Siegfried Wagner* geplant.

BUDAPEST: In der Oper finden *Wagner-Festspiele* statt, bei denen außer »Rienzi« alle Wagner-Werke zur Aufführung gelangen.

LENINGRAD: Der Regisseur Meyerhold bereitet die Inszenierung von *Hindemiths* »Neues vom Tage« im Kleinen Theater in deutscher Sprache vor.

NEW YORK: Die Metropolitan Opera stellt an Neueinstudierungen in Aussicht: »Emperor Jones« von *Harris Gruenberg*, »Elektra« von *Richard Strauß*, »Il Signor Bruschino« von *Rossini*, »Die verkaufte Braut« von *Smetana*, »Die Liebe der drei Könige« von *Italo Montemezzi* und *Puccinis* »Manon Lescaut«.

SALZBURG: Eröffnet wurden die Festspiele mit dem »Rosenkavalier« (Cl. Krauß) und der »Entführung aus dem Serail« (Fr. Busch). Eine ausführliche Würdigung des Gesamtverlaufs wird das nächste Heft der »Musik« bringen.

STUTTGART: Die Württembergischen Landestheater bereiten zum 50. Todestag *Richard Wagners* für das Jahr 1933 die sämtlichen Bühnenwerke des Meisters in chronologischer Reihenfolge vor.

*

Die Direktion der Metropolitan Opera in *New York* hat bei allen neuen Verträgen die Klausel hinzugesetzt, daß die Künstler sich auf Teilung zu spielen verpflichten, wenn die bereits reduzierten Gagen aus den Einnahmen nicht bestritten werden können. Außerdem wurde die Spielzeit auf acht Wochen verkürzt. Die Oper in *Chicago* bleibt geschlossen; ihren Finanzmännern gelang es nicht, den Garantiefonds von 200 000 Dollar aufzubringen.

NEUE WERKE FÜR DEN KONZERTSAAL

Reinhold I. Becks abendfüllendes Werk 59 »Psalter-Kantate« für Sopransolo, Männerchor, Choralchor, Blechbläser, Pauken und Orgel hatte bei seiner Uraufführung in Turn-Aussig beim Publikum und bei der Presse Erfolg.

Emil Berlandas, eines jungen Innsbrucker Komponisten op. 9: Toccata für Orgel, erlebte ihre Uraufführung durch Schoedel im Münchener Rundfunk.

Alex Grimpe hat eine sinfonische Suite »Skizzen« für großes Orchester vollendet und schreibt jetzt Vokalkompositionen für Sologesang sowie Männerchorwerke.

Ein Tedeum von *Hans Humpert*, dem in Paderborn ansässigen Künstler, wurde im Rahmen einer Andacht des Paderborner Domchors zur Uraufführung gebracht. Das Werk ist für fünfstimmigen gemischten Chor geschrieben; die Begleitung fällt einem Blasorchester zu.

Wilhelm Kempffs »Totentanz« wird in Berlin, Dresden, Koburg, Dortmund, Breslau, Freiburg, Schwerin, Helsingfors und Utrecht zur Aufführung gelangen.

Hans Knörleins für die Heldenorgel in Kufstein komponierte »Hymne« hatte, vom Verfasser vorgetragen, einen außergewöhnlichen Erfolg zu verzeichnen.

Die Uraufführung der Jeanne d'Arc-Kantate »Cantemus Domino« für vierstimmigen Frauenchor, gemeinsamen Gesang, Bläser und Orgel von *F. X. Mathias* fand im Straßburger Münster statt; ein Monstrebläserchor von 150 Trompeten und Posaunen brachte der Wiedergabe Wucht und Fülle.

Arno Landmann-Mannheim spielte die *Quarten-Tokkata* für Orgel allein von *Karl Meister* zum erstenmal für den Süd-Funk. — Eine Pfälzer *Weinliedersuite* Meisters für Bariton, Männerchor und obligate Instrumente kommt zum diesjährigen Herbstfest mit Franz Schuster vom Nationaltheater Karlsruhe als Solist zur Uraufführung. Die Suite ist nach Worten des Pfälzer Dichters Paul Ginthum komponiert.

Zwei Streichquartette von *Heinz Munkel* wurden in Freiburg i. Br. durch das Berne-Quartett zur Uraufführung gebracht.

Beim XI. Deutschen Sängerbundesfest Frankfurt gelangte der Männerchor »Gottes ist der Orient« von *Wilhelm Nebe* zur erfolgreichen Uraufführung. Außerdem wurden vom gleichen Komponisten zwei gemischte Chöre: »Ave Maria« und »Maria durch ein Dornwald ging« vom Deutschen Sängerbund erworben.

Für die christliche Arbeiterbewegung schuf *Franz Philipp* in seiner Vertonung des »Tritt heran, Arbeitsmann« von Lersch ein einstimmiges Kampf- und Marschlied, darin aus dem Stampfen der Maschinen das Bekenntnis und der Tatwille einer neuen Generation hervorbricht. Der Familie und der Schule hat Philipp mit »Gotteslob aus Kindermund«, einer Vertonung der täglichen Gebete als Wechselgesang zwischen Mutter und Kind, ein Geschenk gemacht.

Josef Ed. Ploners, eines Innsbrucker Komponisten, op. 32 »Media vita in morte sumus« (Invocation, Passacaglia, Fuga brevis et Coda) für Orgel, wurde im Dom zu Braunschweig durch Walrad Guericke uraufgeführt.

Im bayrischen Rundfunk erfuhren drei Klavierhumoresken von *Erich Rhode* durch den Pfälzer Pianisten Hilarius Hautz ihre Uraufführung.

Die Dritte Sinfonie von *Albert Roussel*, im Rahmen des Straßburger Musikfestes uraufgeführt, vermochte nicht anzusprechen.

Otto Siegls op. 71 »Variationen über ein eigenes Thema für Violine und Klavier« wurde durch den Ostmarken-Rundfunk, Königsberg, urgesendet.

W. Schtscherbatscheff arbeitet an einer Sinfonie für Orchester mit Balalaika und Harmonika und Chor, die die Idee des Wuchses der proletarischen Erkenntnis im Rahmen der Geschichte eines Werkes widerspiegeln soll.

KONZERTE

AMSTERDAM: Der Vorstand des *Concertgebouw-Orchesters* wird im Februar 1933 anläßlich der 50jährigen Wiederkehr des Sterbetages Richard Wagners ein *Wagner-Fest* unter Mitwirkung hervorragender Künstler veranstalten. Im Rahmen des Festprogramms sind zwei Konzerte im Concertgebouw sowie drei Festaufführungen des »Parsifal« unter der Leitung von *Willem Mengelberg* in der Stadschouwburg vorgesehen.

Zur 100. Wiederkehr des Sterbetages Johannes Brahms' ist ein *Brahms-Fest* unter Leitung von Mengelberg geplant, das vier Konzertabende umfassen soll, bei denen Ilona Durigo, Elli Ney und Karl Flesch mitwirken werden.

Das Musikfest der »Internationalen Gesellschaft für neue Musik« wird hier stattfinden.

Man plant ein Chorkonzert, zwei Orchester- und ein Kammermusikkonzert, ferner eine Aufführung von Janaceks »Aus den Memoiren eines Totenhauses«. Die neue Jury besteht aus den Herren Butting (Deutschland), Pijper (Holland), Malipiero (Italien), Talich (Tschechoslowakei) und Sessions (Amerika).

BADEN-BADEN: Das *Achte Deutsche Reger-Fest* der Max Reger-Gesellschaft (Sitz Leipzig) findet am 1. und 2. Oktober statt. Eingeleitet wird das Fest durch einen Vortrag über Erlebnisse mit Max Reger. Für den ersten Abend ist ein Orchesterkonzert vorgesehen mit Aufführung des Klavierkonzerts. Der zweite Tag bringt das nachgelassene Klavierquintett, die Ballettsuite »An die Hoffnung« und die Hiller-Variationen. Die Leitung des Festes liegt in den Händen von Ernst Mehlich.

BASEL: Das *Kammerorchester* hat unter Leitung von *Paul Sacher* und *Ina Lohr* einen öffentlichen Einführungskurs in dèn *Gregorianischen Choral* veranstaltet. Die fünf Kursabende, die historisch, theoretisch und praktisch in diese älteste Form unserer abendländischen Musik einführten, erfuhren auch von Nichtmitgliedern zahlreichen Besuch. — Das Kammerorchester veranstaltet am 7. Oktober in der Martinskirche einen Bach-Abend zugunsten der *Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*. Als Solisten haben sich für diesen Zweck *Wanda Landowska* (Cembalo) und *René Le Roy* (Flöte) zur Verfügung gestellt. Später bringen Kammerchor und Kammerorchester, ebenfalls unter Leitung von Paul Sacher, zwei Werke von *Strawinskij* zur Aufführung: die *Psalmsinfonie* und die *Russische Bauernhochzeit*.

BERLIN: Das Philharmonische Orchester hat *Erich Kleiber* die Leitung von sechs Sinfoniekonzerten übertragen. Als Solisten wurden *Maria Müller*, *Moriz Rosenthal*, *Franz v. Vescey* und *Wilhelm Backhaus* verpflichtet.

BOURNEMOUTH: Die Erstaufführung in England der zwei Orchesterfragmente: »*Hoffest* und *Liebesmelodie*« aus Hans Pfitzners Oper »Das Herz« findet hier durch das Municipal Orchestra unter Leitung von Sir Dan Godfrey statt.

BRÜSSEL: *Erich Kleiber* wird im Frühjahr im Palais der schönen Künste mehrere Orchesterkonzerte dirigieren.

DÜSSELDORF: Der *Städtische Musikverein* hat die Fortführung der *Sinfoniekonzerte* beschlossen. *Weisbach* übernimmt die Leitung der Konzerte, die aus drei Orchester- und drei Chorkonzerten bestehen. *Adolf Busch* und *Gustav Havemann* sind als Solisten verpflichtet. Das Programm verheißt Werke von Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Brahms, Bruckner, Reger; dazu die Legende »Blaue Zelte« von Rocca und ein Chorwerk Hans Weisbachs »Die Weiber der Nacht«.

EUPEN rüstet zu einem internationalen Gesangswettstreit, der drei Sonntage umfassen soll. Zahlreiche Männerchöre, besonders aus Deutschland und Holland, haben ihre Teilnahme zugesagt.

FRANZENSBAD: *Graf Hilbert Gravina*, ein Enkel Cosima Wagners, errang hier als Dirigent mit der Eroika und Werken Richard Wagners einen beachtenswerten Erfolg.

KARLSRUHE: Der diesjährige Bruckner-Tag ist auf den 11. Oktober festgesetzt: Konzert mit Werken des Meisters und Hauptversammlung des Badischen Bruckner-Bundes.

LEIPZIG: Von den für den kommenden Winter geplanten 20 Gewandhaus-Konzerten werden 10 von *Bruno Walter*, zwei von *Karl Straube*, je drei von *Wilhelm Furtwängler* und *Otto Klemperer* und je eins von *Edwin Fischer* und *Hermann Abendroth* dirigiert werden, die beide mit ihrem eigenen Kammerorchester gewonnen worden sind. Von den drei Furtwängler-Konzerten finden zwei mit dem *Berliner Philharmonischen Orchester* statt.
Als Solisten wurden bisher verpflichtet: Rosette Anday, Louis Graveure, Lotte Lehmann, Sigrid Onegin, Adolf Busch, Carl Flesch, Kulenkampff, Milstein, Münch-Holland, Günther Ramin, Edwin Fischer, Poldi Mildner, Mitja Nikisch, Arthur Schnabel und Rudolf Serkin.

LENINGRAD: Aus Anlaß des XV. Jahrestages der Oktoberrevolution sind die Geiger Elman, Zimbalist, Cecilia Hansen und die Pianisten Horowitz, Sacharoff für ein zweimonatiges Gastspiel in der Sowjetunion verpflichtet worden.

LONDON: *Ernst Kreneks* Suite aus der Musik zu Goethes »*Triumph der Empfindsamkeit*«, kommt in der British Broadcasting Corporation in London durch Eduard Clark, in *Liverpool* durch Robert Heger und in den Concertgebouw-Konzerten in *Amsterdam* durch Mengelberg zur Aufführung.

MÜNCHEN: Die Orchesteruraufführung von *Max Regers* nachgelassenem letzten unvollendeten Werk (op. 147), sinfonische Rhapsodie für Violine und Orchester, in der Schlußfassung *Florizel von Reuters*, findet im November durch den Münchener Konzertverein unter Leitung Hauseggers statt. Flo-

rizel von Reuter, der bekanntlich das Werk im Auftrag der Witwe Regers zu Ende geführt hat, spielt den Solopart.

NEW YORK: *Issai Dobrowen* wird in der kommenden Spielzeit neben Toscanini und Bruno Walter die Philharmonie dirigieren; desgleichen wurde er neben Stokowski als Dirigent des Philadelphia-Orchesters verpflichtet.

PARIS: *Theodor Szanto*, der hier ansässige ungarische Pianist und Komponist, gab kürzlich ein Konzert mit eigenen Kompositionen und Bearbeitungen. Das Programm enthielt Bachsche Orgelchoralvorspiele in Szantos Klavierbearbeitung; vier kleine Klavierstücke; eine Suite und Hebräische Legende, beide für Violoncello und Klavier; eine ungarische Sonate für Violine und Klavier; eine Streichquartett-Suite; Stücke aus Szantos japanischer Oper »Taifun«; eine Lamentation, 2 Etudes orientales für Klavier; drei kleine Stücke für Violine und Klavier. Ausführende waren *Theodor Szanto*, *Georges Enesco*, der Cellist *Gérard Hekking*, da Streichquartett *Huot*.

PYRMONT: Unter Leitung Walter Stövers mit dem Dresdner Philharmonischen Orchester wurden aufgeführt: *Paul Gräners* »Flöte von Sanssouci«, *Hermann Ungers* »Vier Landschaften aus Faust zweiter Teil«, *Akos von Buttykay*, Budapest, war vertreten mit der Uraufführung eines Violinkonzertes, *Pierre Maurice* mit der Ouvertüre zu der heiteren Oper »Nachts sind alle Katzen grau«, *Paul Höffer* mit »Tanzmusik für Rundfunk«, *Johan Wagenaar* mit »Wiener Dreivierteltakt«.

TAKARADZUKA (Japan): Auch die verflossene Spielzeit brachte dem von *Jos. Laska* geleiteten Orchester vielen Beifall. Neben einer Haydn-Feier und einem Abend mit Laskas eigenen Kompositionen wurden die deutschen Klassiker reich gepflegt. Doch begegnete man auch Kompositionen von Glazunoff, Gounod, Rossini, Klaas, Bleyle u. a.

WIEN: Die *Internationale Bruckner-Gesellschaft* veranstaltet in den Tagen vom 19. bis 23. Oktober das zweite Internationale Bruckner-Fest. Um die am 21. Oktober stattfindende Jahres-Festversammlung, bei der sämtliche in- und ausländischen Bruckner-Verbände vertreten sein werden, gruppieren sich Orchester- und Choraufführungen von unaufgeführten oder wenig bekannten Bruckner-Werken. So gelangt unter anderen in einem von Clemens Krauß mit den Wiener Philharmonikern abzuhaltenden Festkonzert Bruckners Neunte Sinfonie in der Originalfassung zur erstmaligen Wiedergabe für Wien. Anläßlich des 100. Geburtstages von *Johannes Brahms* im Mai nächsten Jahres wird von der Deutschen Brahms-Gesellschaft gemeinsam mit der Gesellschaft der Musikfreunde ein Brahms-Fest veranstaltet werden. Die Aufführungen werden unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler* stehen und unter Mitwirkung des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde und der Wiener Philharmoniker durchgeführt werden.

Jaromir Weinbergers »*Passacaglia*« für großes Orchester und Orgel, die Erich Kleiber gewidmet ist und von diesem in New York uraufgeführt wurde, kommt in den Gesellschaftskonzerten unter Leitung Roberts Hegers hier zur Erstaufführung.

*

Deutsche Musik an erster Stelle in USA. Der Jahresbericht der New Yorker Philharmonischen Gesellschaft veröffentlicht die Tatsache, daß deutsche Komponisten im Programm dieser Konzerte nach wie vor den ersten Platz behaupten. Es sind 13 deutsche Komponisten. 11 Österreicher, 7 Franzosen, 5 Italiener, 5 Russen, je 1 Pole, Tscheche und Finne zu Wort gekommen. Am meisten gespielt wurden Werke von Beethoven, Mozart, Brahms und Richard Strauß.

In der kommenden Spielzeit wird *Hindemiths* Oratorium »Das Unaufhörliche« in *England* und *Holland* zur Aufführung gelangen. Anfang Oktober findet in *Zürich* eine Wiederholung des Oratoriums statt.

Die *Kantorei* des Kirchenmusikalischen Institutes Leipzig, Leitung: *Kurt Thomas*, folgt einer Einladung nach *Siebenbürgen* und wird außer in den Rundfunksendern in München, Wien und Bukarest Abendmusiken in zwölf siebenbürgischen Städten veranstalten.

Die Verhandlungen über die Bildung eines *neuen Sinfonieorchesters in London* sind abgeschlossen. Das neue Orchester tritt an die Stelle des London-Symphony Orchestra und des Royal Philharmonic Orchestra. Dirigent wird Sir *Thomas Beecham*, sein Assistent Malcolm Sargent.

In *Ferrara* ist ein Sinfonieorchester gegründet und mit seiner Leitung *Piero Fabbroni* betraut worden.

TAGESCHRONIK

Verschollene Kompositionen der Lutherzeit entdeckt. Dem Spezialisten des frühprotestantischen Chorgesanges *Otto Schröder* in Halle ist es gelungen, in dem sogenannten Kantoren-

buch, einer alten handgeschriebenen Notensammlung der Lutherzeit in der Karl-Alexander-Bibliothek Eisenachs, eine Reihe von verschollenen Kompositionen unbekannter Musiker der Lutherzeit aufzufinden. Das Buch, das 345 Blätter umfaßt, und die Bekanntschaft mit einem Conradus Rein, Antonius Musa, Thomas Stolzer und anderen vergessenen Komponisten vermittelt, bedeutet eines der wichtigsten Dokumente für die Musik der protestantischen Frühzeit.

Ein musikhistorischer Fund. Im *Koburger* Landesarchiv entdeckte der Staatsarchivrat *Walter Heinz* eine wertvolle Komposition des Koburgers *Melchior Frank*, die, aus dem Jahre 1632 datiert, für zwei Chöre mit sieben Stimmen geschrieben ist und dem Herzog Johann Kasimir anläßlich des Weihnachtsfestes 1632 gewidmet wurde. Das Musikwerk wird um die Weihnachtszeit zur Aufführung gelangen.

Chopinreliquien. Die hundertste Wiederkehr des Tages, an dem Frédéric Chopin aus Warschau nach Frankreich kam, hat Anlaß zu einer Ausstellung in Paris gegeben, in der Bilder, Stiche, Handschriften und andere Erinnerungen vereint sind. Man findet Briefe, die aus den verschiedensten Perioden seines Lebens stammen. Man findet auch das kostbare »kleine Tagebuch« aus Stuttgart, das man lange für verloren hielt. Aus der reichen Sammlung seien ferner Briefe von *Schumann*, von Delacroix und Berlioz genannt, der in seinen Briefen den Empfänger »Chopinetto mio« anredet. Gedacht sei ferner des kleinen Skizzenheftes mit den Noten, die Chopin vierzehn Tage vor seinem Tode niederschrieb. Daneben befinden sich Zeichnungen und Karikaturen, denn Chopin griff gern zum Bleistift, um die Gestalten seiner Phantasie im Bilde festzuhalten.

Das *Chopin-Komitee* in Polen, dessen Vorsitzender General Sonskowski ist, hat an Frankreich die Bitte gerichtet, die Überführung der *Gebeine Chopins*, der bekanntlich auf dem Friedhof Père Lachaise in Paris begraben ist, nach Polen zu gestatten. Das Komitee, dem 70 Provinzgruppen angeschlossen sind, hat die für diese Überführung notwendigen Mittel bereits aufgebracht. Die Überführung soll im September stattfinden.

Enthüllung einer Beethoven-Gedenktafel in Pistyan. Dieser Tage ist im Museum zu Pistyan eine Beethoven-Gedenktafel enthüllt worden. Sie stellt ein Triptychon dar, dessen Hauptstück eine Tafel ist, die eine Zusammenstellung von Bildern der historischen Plätze zeigt, die Beethoven in und um Pistyan besucht hat.

Ein Wagner-Denkmal für Teplitz. Teplitz, das jetzt ein Goethe-Denkmal erhielt und ein Denkmal Mozarts bereits besitzt, will jetzt auch Richard Wagner ehren. Eine kleine Nachbildung des geplanten Denkmals befindet sich bereits im Teplitzer Theater; sie soll in großer Ausführung gegossen und im nächsten Jahr zum 50. Todestag des Meisters enthüllt werden.

Aus Anlaß der 50jährigen Gedenkfeier der Erstaufführung von Richard Wagners »Parsifal« am 26. Juli hat das *Richard-Wagner-Museum in Eisenach* aus dem reichen Bestand seiner Sammlungen eine *Gedächtnisausstellung* von Erinnerungsstücken an jene Erstaufführung zusammengestellt.

In La Côte-Saint-André bei Grenoble, der Vaterstadt von *Hector Berlioz*, wird ein Museum eingerichtet, das dem Gedächtnis des Meisters gewidmet werden soll. Neben den handschriftlichen Entwürfen und Partituren von Berlioz will man hier auch die kritischen Arbeiten des Meisters sammeln, die vor allem in der Pariser Zeitschrift »Journal des Débats« erschienen sind.

Das Musikwissenschaftliche Institut der *Deutschen Universität* in *Prag*, das unter der Leitung des 1929 aus Erlangen berufenen *Gustav Becking* völlig neugestaltet worden ist, wird sich in den nächsten Jahren vorzugsweise einer Bestandsaufnahme der musikalischen Schätze des Landes widmen.

Die Franz-Liszt-Gesellschaft in *Budapest* ist zu einer »Landes-Franz-Liszt-Gesellschaft für Ungarn« erweitert worden. Zu Ehrenmitgliedern wurden u. a. *Richard Strauß* und *Felix Weingartner* ernannt.

Da die Leningrader Operntheater trotz vorjähriger Vergrößerungen der Nachfrage nicht entsprechen können, wird das Kleine Operntheater mit einem Kostenaufwande von 1 Million Rubel um 250 Plätze vergrößert.

Berlin sichert den Bestand des Philharmonischen Orchesters. Der Unterausschuß des Haushaltausschusses der Berliner Stadtverordnetenversammlung beschloß, das *Berliner Sinfonieorchester* endgültig *aufzulösen.* Dadurch werden auch die Verhältnisse des Berliner *Philharmonischen Orchesters* neu geregelt. Durch den städtischen Zuschuß von jährlich 180 000 M. ist das Philharmonische Orchester *bis 1937 sichergestellt.* Das Philharmonische Orchester, das 86 Künstler zählt, wird durch die Mitglieder des aufgelösten Sinfonieorchesters auf *104 Musiker erweitert.*

Kongresse: Musik und Bewegung. Unter diesem Titel fand vom 22. bis 25. August 1932 ein Lehrgang für rhythmisch-melodische Musikererziehung unter Leitung von Carl Orff, Güntherschule, München, im Charlottenburger Schloß, Berlin, statt, den das Seminar für Volks- und Jugendmusikpflege veranstaltet. — Unter dem gleichen Titel wird die Deutsche Hochschule für Leibesübungen wird vom 17. bis 29. Oktober 1932 im Berliner Sportforum einen Einführungskursus unter Leitung von Frau *Baer-Frissell*, der Leiterin der Schule Hellerau-Laxenburg, Ausbildungsstätte für rhythmisch-musikalische Erziehung, Gymnastik und Tanz, veranstalten. Die Körperkulturtagung im Volkshochschulheim *Prerow* unter *Fritz Klatts* Leitung hatte im Juni stattgefunden. Sie stand unter dem Thema »Durchdringung sinnvoll durchdachter Körperbildung mit lebensvoll beweglichem Denken«. — Die *Schule Hellerau-Laxenburg* eröffnet ihr Schuljahr am 15. September. An diesem Tag beginnen die Berufskurse für Gymnastik, Rhythmik und Tanz. Die tänzerische Ausbildung wird von *Rosalia Chladek* geleitet, die mit der *Tanzgruppe Hellerau-Laxenburg* in Paris anläßlich des internationalen Tanzwettbewerbs den zweiten Preis errang. — Die *Medau-Schule, Berlin*, setzt ihren Herbstferienlehrgang »Bewegung und Musik« auf den 4. bis 13. Oktober fest. Anmeldungen: Innsbrucker Straße 44, Berlin-Schöneberg. Der 8. Pädagogische Lehrgang beginnt am Dienstag, dem 11. Oktober. — Anfang Oktober tagt in Bern die *Arbeitsgemeinschaft für neue Chormusik.* Das Ziel der Tagung liegt in der Erarbeitung zeitgenössischer Chorwerke sowohl für gemischten als auch für a cappella-Chor. Daneben wird die Arbeit durch Stimmbildungskurse und Lehrgänge für Gehörbildung ergänzt. — Die TAGO (Technisch-wissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft und Gesellschaft für Orgelbau und Orgelkunst) veranstaltet im Institut für Raum- und Bau-Akustik, Kirchenbau, Orgel-, Glockenwesen und Kirchenmusik an der Technischen Hochschule Berlin NW 87, Franklinstraße 29, in Verbindung mit dem brandenburgischen Provinzial-Verbande für Kirchenmusik, der am 3. und 4. Oktober seinen Kirchentag abhält, eine Tagung.

Das Budapester Streichquartett absolviert in der nächsten Saison außer europäischen Konzerten eine dritte nordamerikanische Tournee.

Albert Bittner, früheres Mitglied des Reußischen Theaters in Gera, zuletzt an der Staatsoper am Platz der Republik Berlin, wurde als erster Kapellmeister an die Grazer Oper verpflichtet.

Karin Branzell hat anläßlich ihrer Gastspiele in Stockholm vom schwedischen König den »Litteris et artibus«-Orden erhalten.

Yvonne Desportes ist die diesjährige Trägerin des großen Rompreises des Institut de France in Paris.

Hermann Drews (Klavier), *Fritz Peter* und *Karl Drebert* (Geige und Violoncello vom Peter-Quartett) haben sich zu einem Trio vereinigt, das in Essen mit großem Erfolg vor die Öffentlichkeit trat.

Friedrich Carl Duske wurde an Stelle des zurückgetretenen Flesch Berlins neuer Funkintendant.

Pietro Fabroni ist zum musikalischen Leiter der Mailänder *Scala* als Nachfolger des im Mai dieses Jahres zurückgetretenen Direktors Trentinaglia bestimmt worden.

Karl Friderich, früher in Basel, danach in Wien (Volksoper), Beuthen und zuletzt in Dortmund tätig, ist als erster Kapellmeister für Oper und Konzert an das Landestheater in *Coburg* berufen worden.

Siegmund von Hausegger feierte am 9. August seinen 60. Geburtstag.

Auf Einladung verschiedener Städte Englands wurde *Maria Ivogün* zu einer Konzerttournee verpflichtet. Diese beginnt in der Londoner Queens-Hall, dann kommen die Städte: Bristol, Liverpool, Birmingham, Manchester, Leicester, Edinburgh, Dundee u. a. Ihr Programm wird größtenteils aus Mozartliedern und Arien bestehen.

Oswald Kabasta, der musikalische Leiter der österreichischen Sendegesellschaften *Rawag*, ist an die Wiener Staatsoper berufen worden, wo er neben Clemens Krauß als erster Kapellmeister tätig sein wird.

Macario Santiago Kastner, der in Barcelona ansässige Cembalo-Künstler, hat letzthin in Deutschland, Holland, Italien und Spanien mit beachtenswertem Erfolg konzertiert. Für die folgende Spielzeit ist sein Auftreten in Spanien, Italien, Holland, Deutschland, Schweden und Portugal vorgesehen. Für seine Verdienste um die alte portugiesische Musik wurde Kastner zum Mitglied der Akademie Renascimento Musical in Lissabon ernannt.

Paul van Kempen wurde zum Leiter des städtischen Musikvereins in Oberhausen gewählt.

Dem Direktor des Robert Schumann-Museums in Zwickau, *Martin Kreisig*, wurde von den städtischen Körperschaften in Anerkennung

seiner besonderen Verdienste als Schumann-Forscher und als Leiter des Robert Schumann-Museums das Ehrenbürgerrecht der Stadt Zwickau verliehen.

Die internationalen Sängerkurse *Lohmann-Martienssen* in Potsdam waren auch in diesem Sommer voll besetzt unter starker Beteiligung von Sängern des Auslands.

Fritz Mahler brachte in einem Sinfoniekonzert des Wiener Rundfunks die nachgelassene X. Sinfonie von Gustav Mahler zur Aufführung.

Marie Nemeth wie *Jan Kiepura*, beide an der Wiener Staatsoper, wurden durch den Titel Kammersänger ausgezeichnet.

Günther Ramin wurde für eine mehrwöchige *Orgelkonzertreise nach Nordamerika* verpflichtet; er wird in erster Linie Werke von Bach, sodann aber auch die dort so gut wie unbekannten Kompositionen Regers zur Aufführung bringen.

Ernst Nobbe, früher in Braunschweig, zuletzt am Deutschen Nationaltheater Weimar als Kapellmeister tätig, wurde als Generalmusikdirektor an das Mecklenburgische Staatstheater in Schwerin berufen.

Musikdirektor *Werner Saam*, der künstlerische Beirat der Stadt Solingen, ist vom Neu Yorker Standard Bocking Office als Gastdirigent des Newarker Philharmonischen Orchesters verpflichtet worden.

Clemens Schmalstich, der Dirigent des Berliner Konzertvereins, übernimmt die Leitung des Rubinstein-Frauenchors an Stelle von Ernst Kunwald.

Alfred Sittard, der Organist der St. Michaelis-Kirche, der, wie erinnerlich, am 13. Juni anläßlich eines Orgelkonzerts in der ungarischen Stadt *Szegedin* einen schweren Unfall erlitt und sich ein Schlüsselbein und fünf Rippen gebrochen hatte, ist seit Mitte Juli wieder genesen und nach Hamburg zurückgekehrt. Noch nicht völlig geheilt, spielte er auf der Orgel der Votivkirche in Szegedin und errang begeisterten Beifall.

Hans Dünnebeil, der über 30 Jahre die Berliner Filiale der Firma Breitkopf & Härtel erfolgreich leitete, hat sich nach Auflösung dieser Zweigstelle mit einer Musikalienhandlung in der Potsdamer Straße 25 selbständig gemacht.

TODESNACHRICHTEN

Nikola Geisse-Winkel, über 30 Jahre Heldenbariton der Wiesbadener Oper, früher auch an den Bayreuther Festspielen mitwirkend, hat sich, 61 Jahre alt, mit Gas vergiftet.

Geheimrat Dr. *Karl Hammerschmidt*, Vorsitzender des Deutschen Sängerbundes, † kurz nach seiner Heimkehr vom Sängerfest in Frankfurt a. M. im 71. Lebensjahr.

Ida Hiedler, als preußische Kammersängerin 21 Jahre der Kgl. Oper in Berlin als Jugendlich-Dramatische zugehörig, einst eine hervorragende Agathe, die sie 600mal gesungen, Elsa, Elisabeth, Senta, Aida, Sieglinde, † 64jährig zu Berlin.

Anton Rudolph † 58jährig in Karlsruhe. Durch Neugestaltung der italienischen Texte von Frühopern Mozarts, durch Opernbücher, wie z. B. »Casanova« für Kusterer, durch die Neuerweckung von Glucks »Don Juan« hat er sich einen Namen gemacht. Er war Musikkritiker des Karlsruher Tageblatts und u. a. Korrespondent über Oper und Konzert in Karlsruhe für die »Musik«.

Der Inhaber der deutschen Klavierfabrik Steingräber & Söhne in Bayreuth, Dr. *Herrmann*, † an den Folgen eines Magenleidens. Dr. Herrmann, der nur ein Alter von 41 Jahren erreichte, hat die Firma seit acht Jahren geleitet.

Der »Inhalt« zu dem hiermit abgeschlossenen zweiten Semester des 24. Jahrgangs sowie das Namenregister zum vollständigen 24. Jahrgang werden dem Dezemberheft beiliegen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin-Schöneberg, Hauptstraße 38

Für die Anzeigen verantwortlich: Walter C. Lehnerdt, Berlin-Schöneberg

Entered as second class matter, Postoffice New York, N. Y.

Druck: Frankenstein & Wagner, Leipzig

ADRESSENTAFEL

Beethoven übergibt dem Verlag Schott seine Missa und die IX. Sinfonie

Wagner sendet an Schumann seinen Bericht über das Liebesverbot

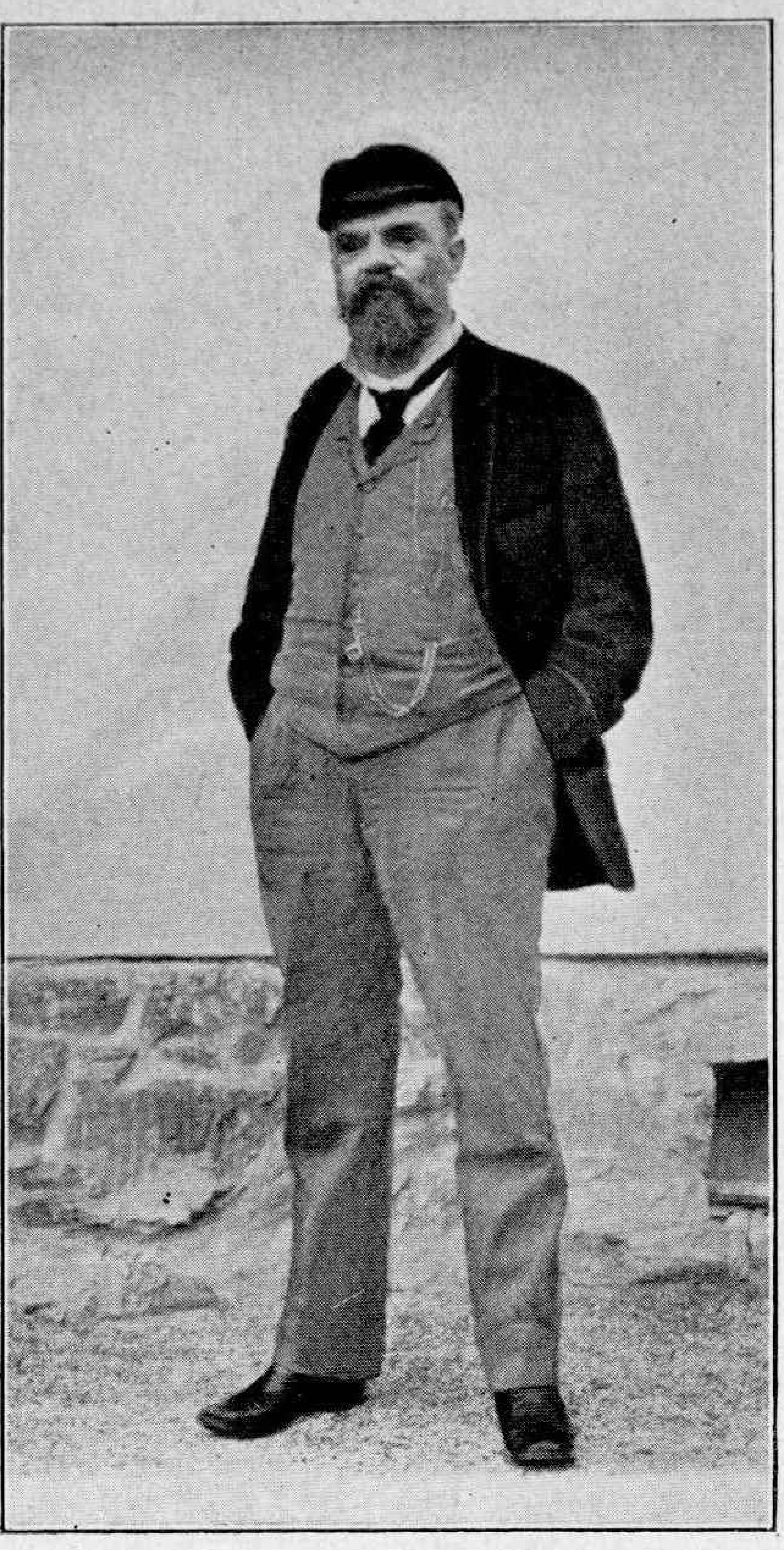


Franz Schubert
Skizze auf Gips von Moritz v. Schwind (1870)

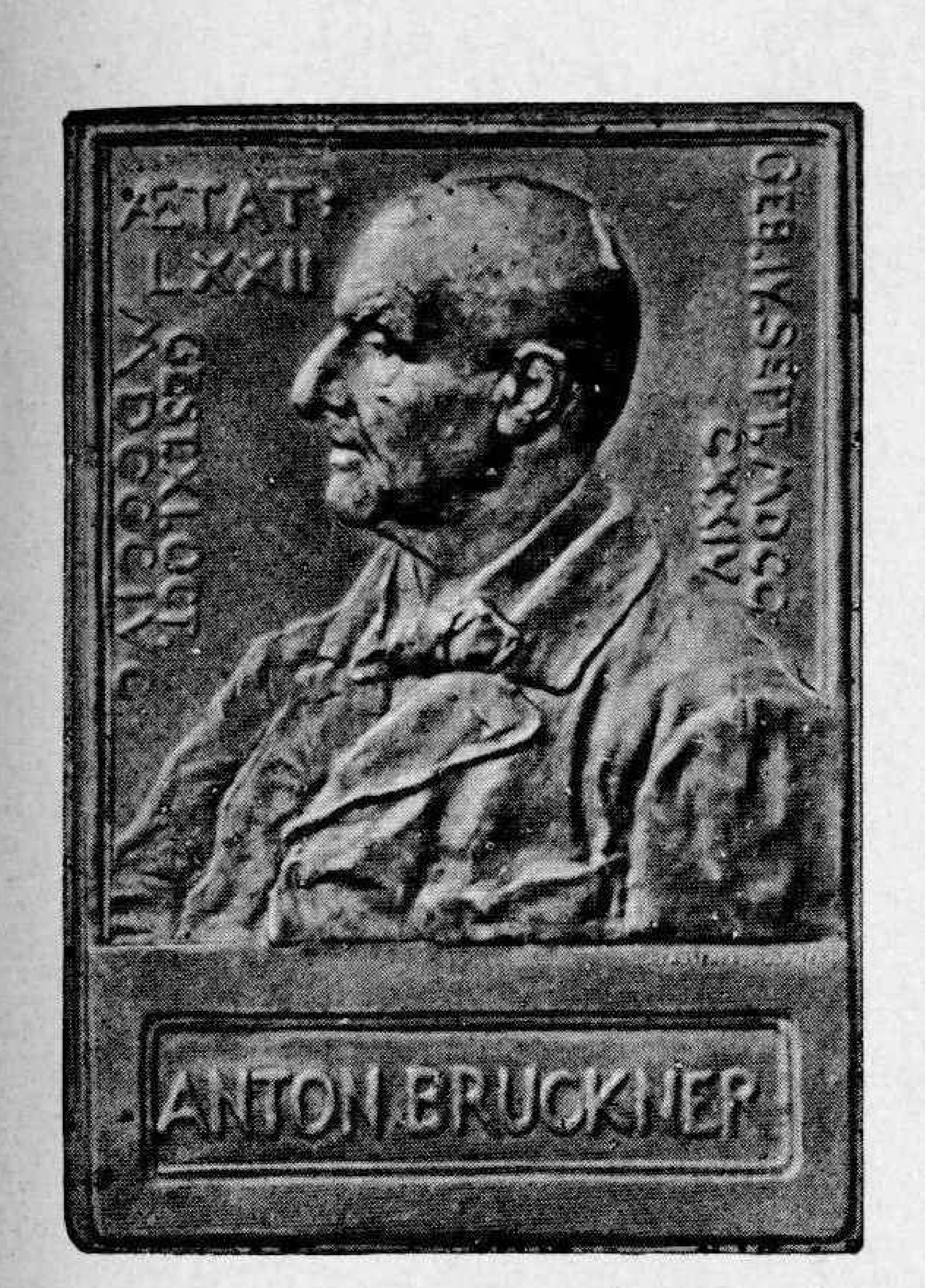


Eine der Schubert-Gedenkmünzen

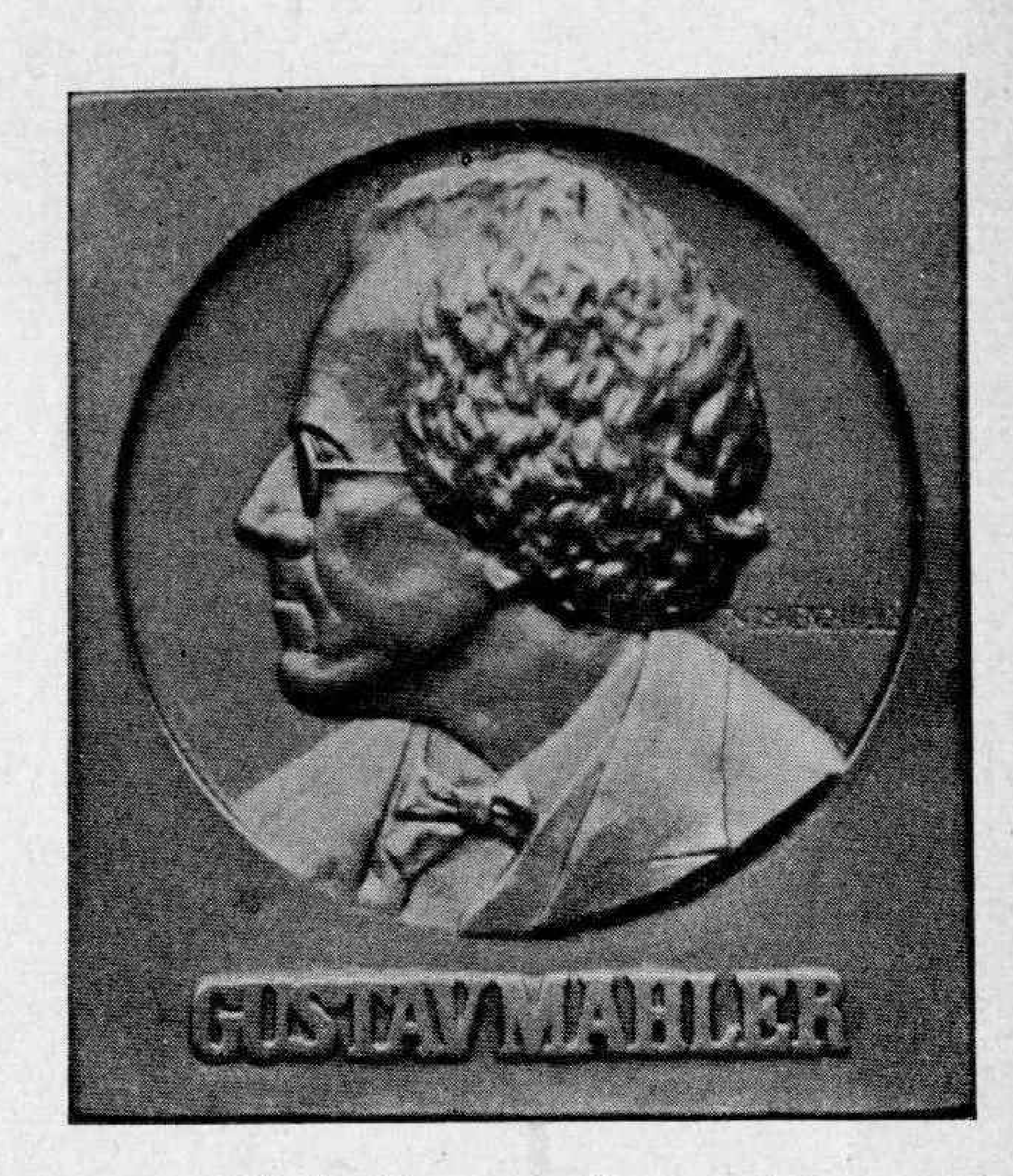
Karikatur auf



Anton Dvorak



Plakette von Tautenhayn



Plakette von Isnenghi



Arnold Schönberg (Selbstporträt)

Mon cher [redacted]ssman

Le Concert de Weimar est remis à Mercredi 21. Je vous en avertis afin que, si vous pouvez revenir sans vous déranger, je puisse encore profiter de votre concours. Pardonnez moi de vous troubler au milieu des tristes devoirs que vous remplissez en ce moment. Mais je compte sur votre indulgente amitié.

Votre tout dévoué

H. Berlioz

Ein Brief von Hector Berlioz

sein sollten?! Ob Sie andere (Striche u. Änderungen) mir angeben mögen – oder ob Sie das Werk aufgefaßt wünschen wie es gedruckt steht.

Mein [illegible], der junge sehr talentirte Hr. [illegible] würde sich gewiß wie ich am liebsten nach dem richten was Sie wünschen. Darf ich Sie recht dringend ersuchen baldmöglichst hierüber ein Wort zu sagen?

Verzeihen Sie d. Eile in der ich schreibe u. seien Sie bestens gegrüßt von Ihrem

sehr ergebenen

IV, [illegible]gasse 4. J. Brahms

Schluß eines Briefes von Brahms



Hans von Bülow bei einem Faschingsfest



Zeichnung von Chopin



Wagner-Karikatur von W. Bithorn

Franz Schuberts Forelle (21. Februar 1818)

Variationen über ein Thema von Jos. Haydn.


Joh. Brahms

Choral St. Antoni (Andante)

Pianoforte I

Pianoforte II

Johannes Brahms' Variationen über ein Thema von Haydn



D'Albert

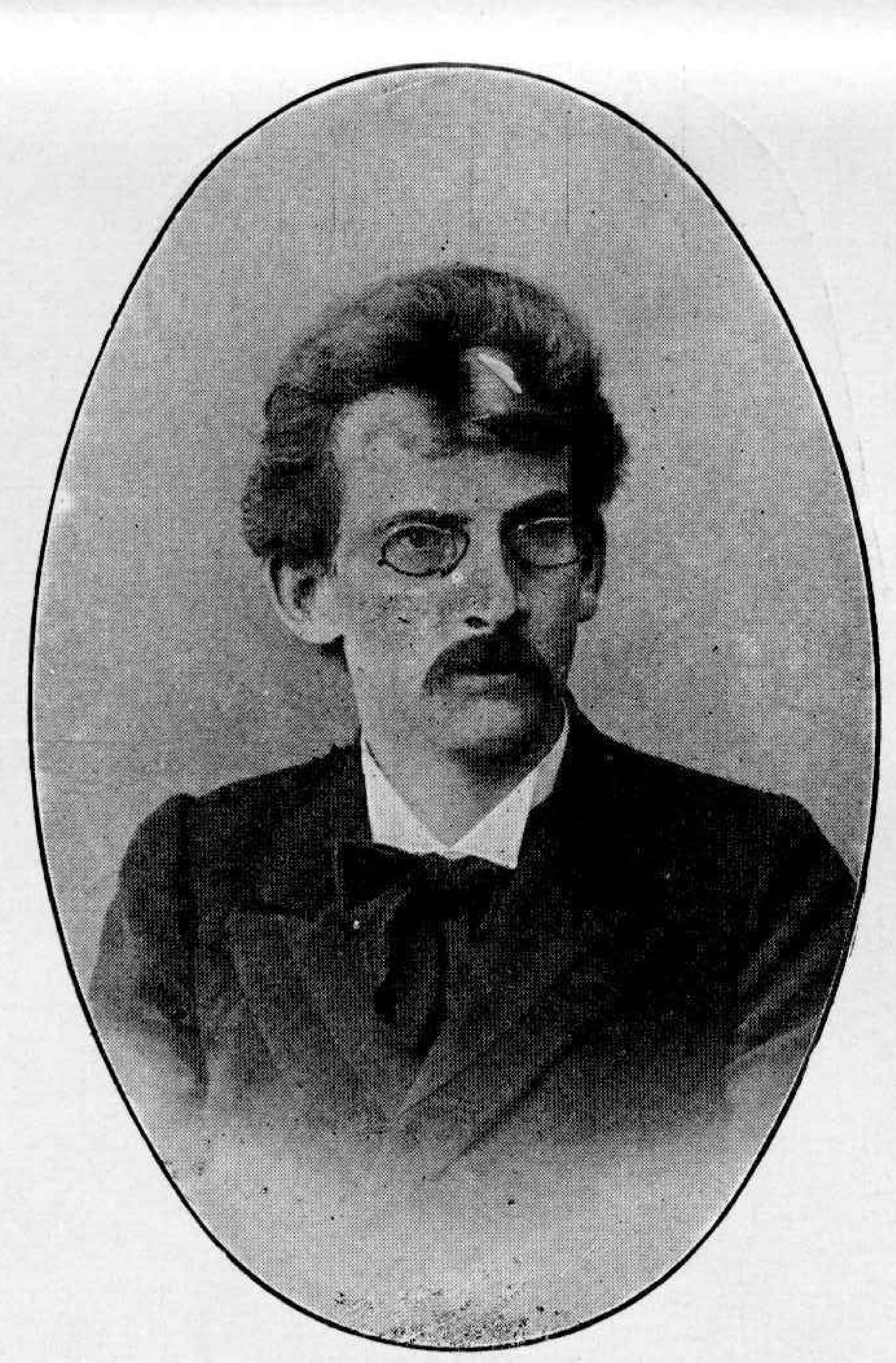
Puccini

Busoni

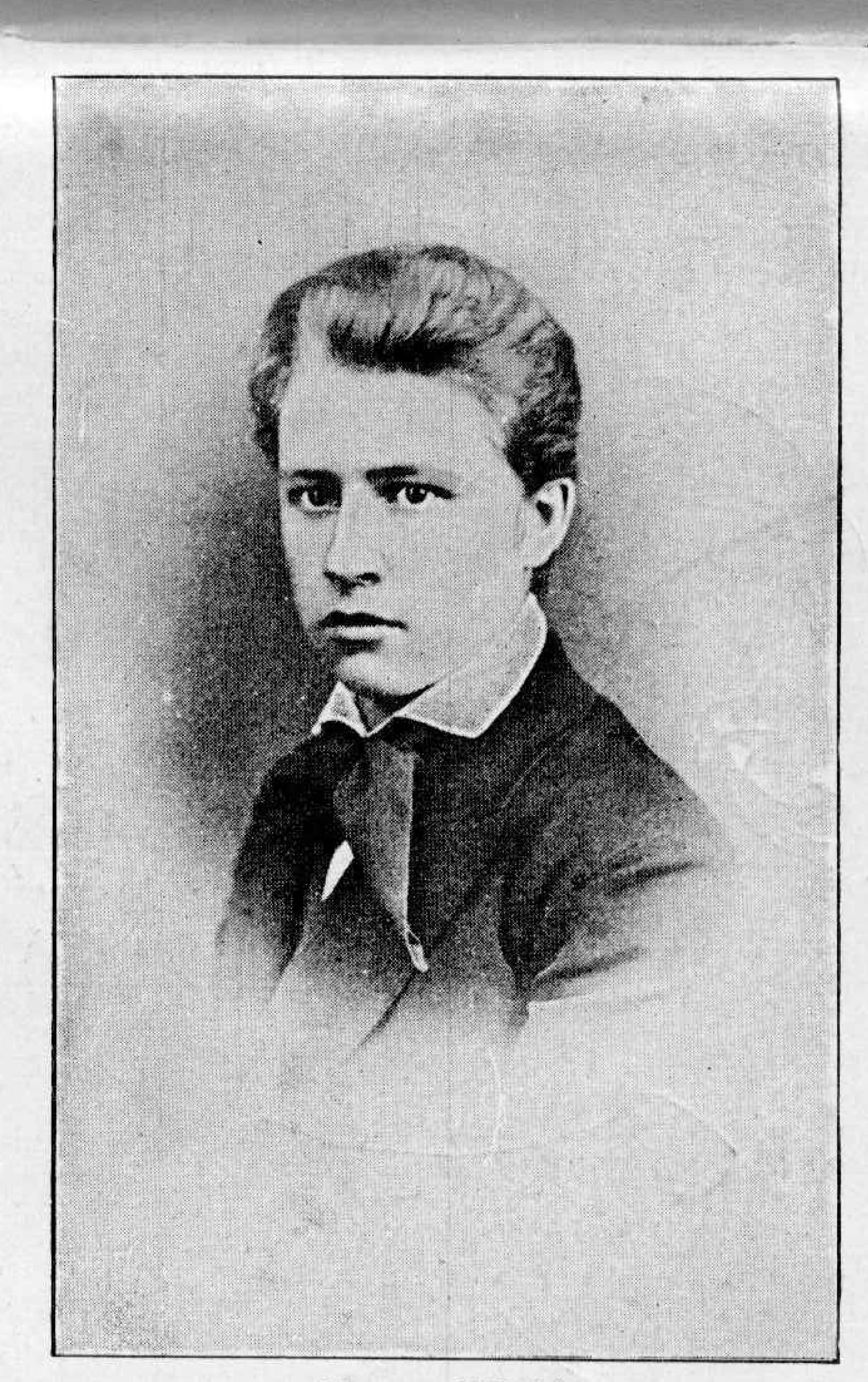
Karikaturen von Hans Lindloff



Joseph Joachim

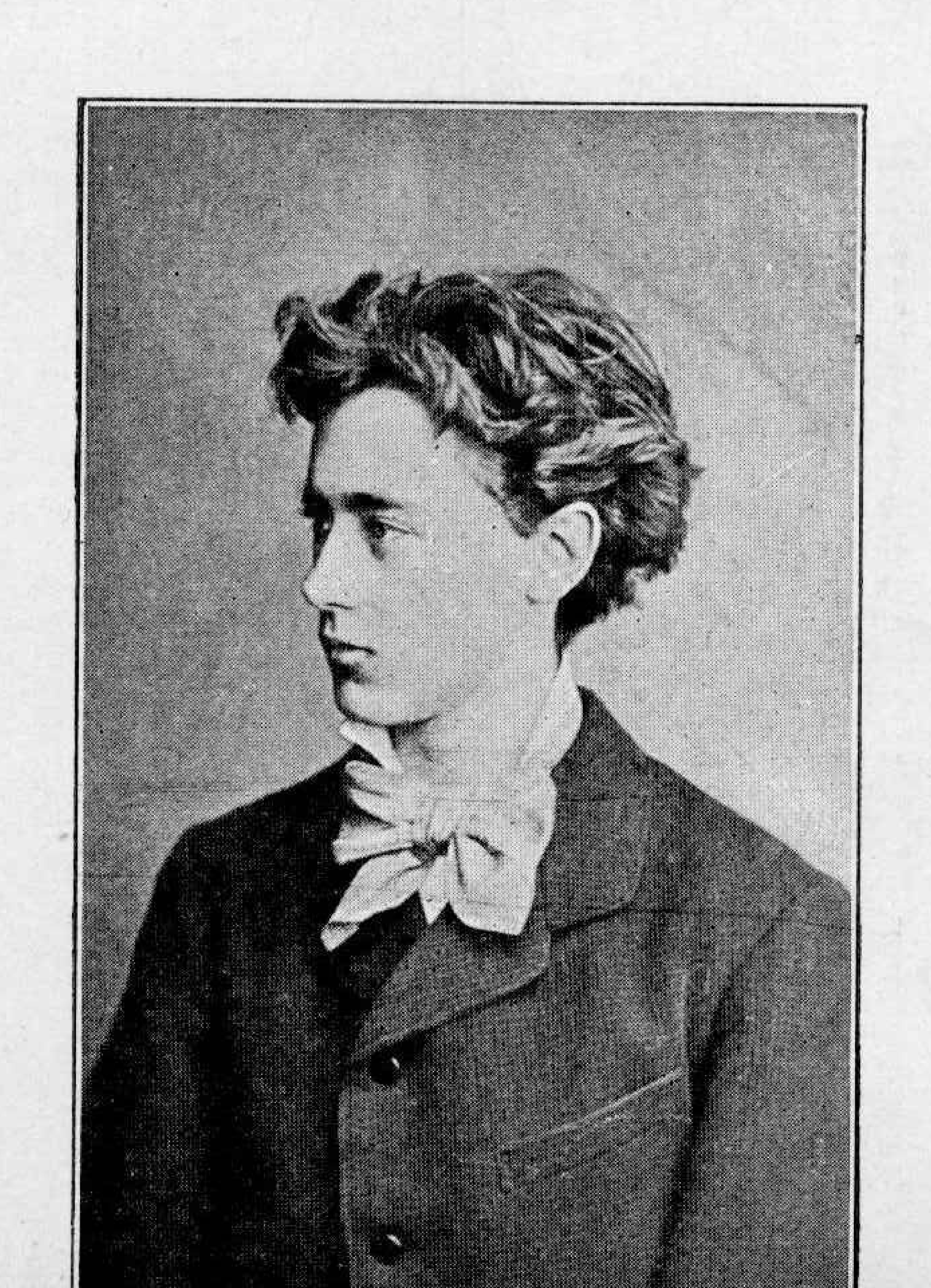


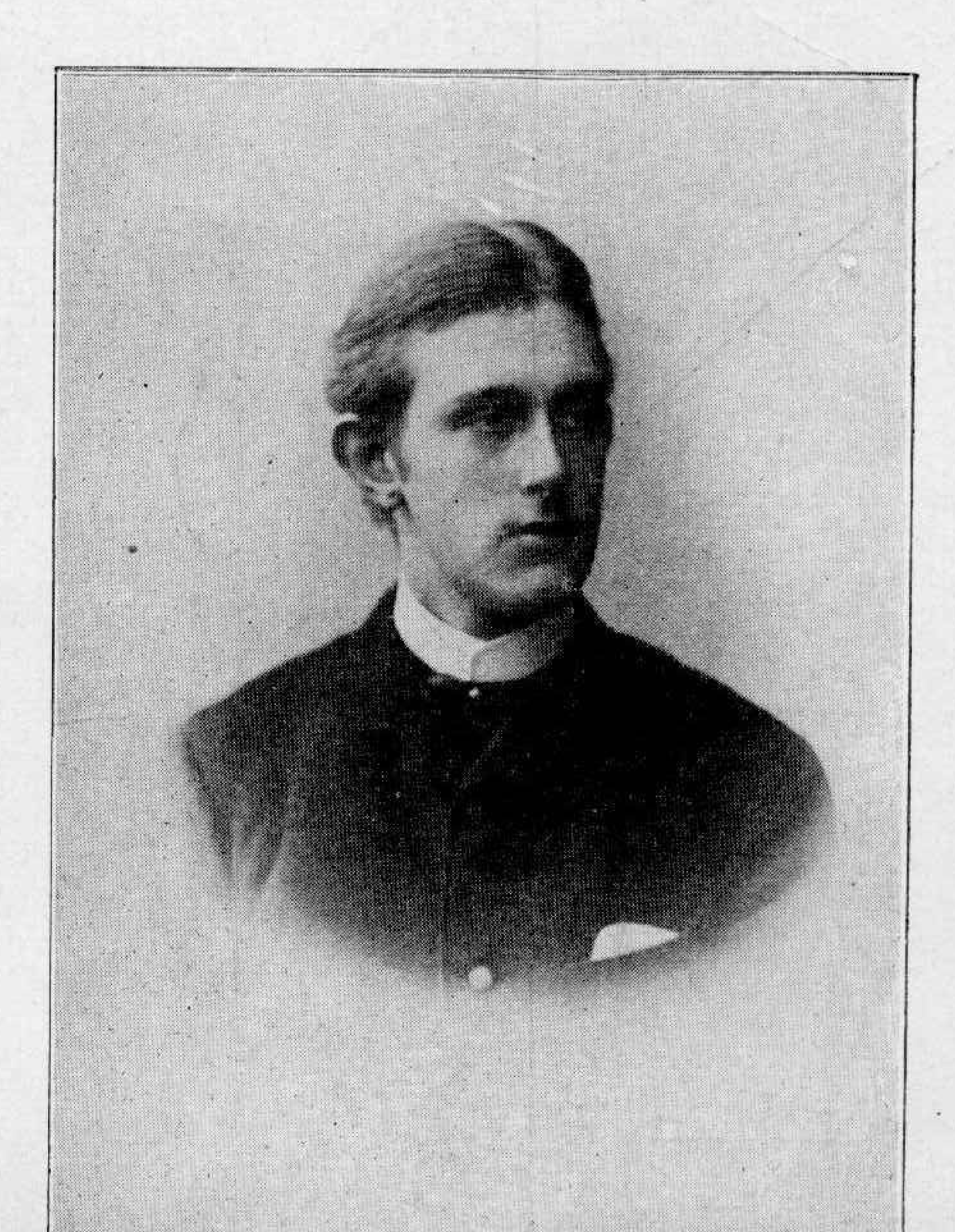
Hans Pfitzner

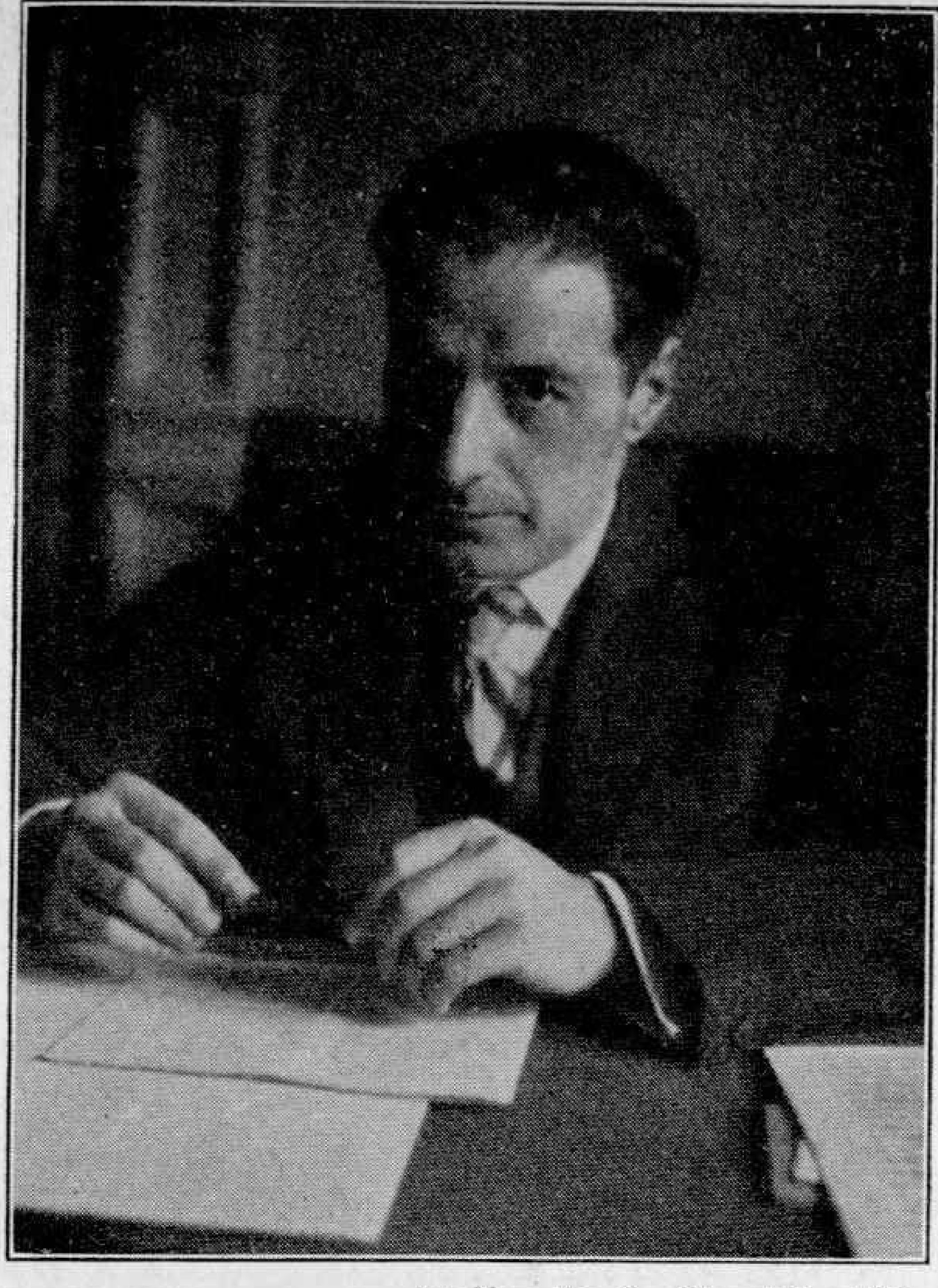


Hugo Wolf









Atelier Heß, Frankfurt/M.

Ernst Toch

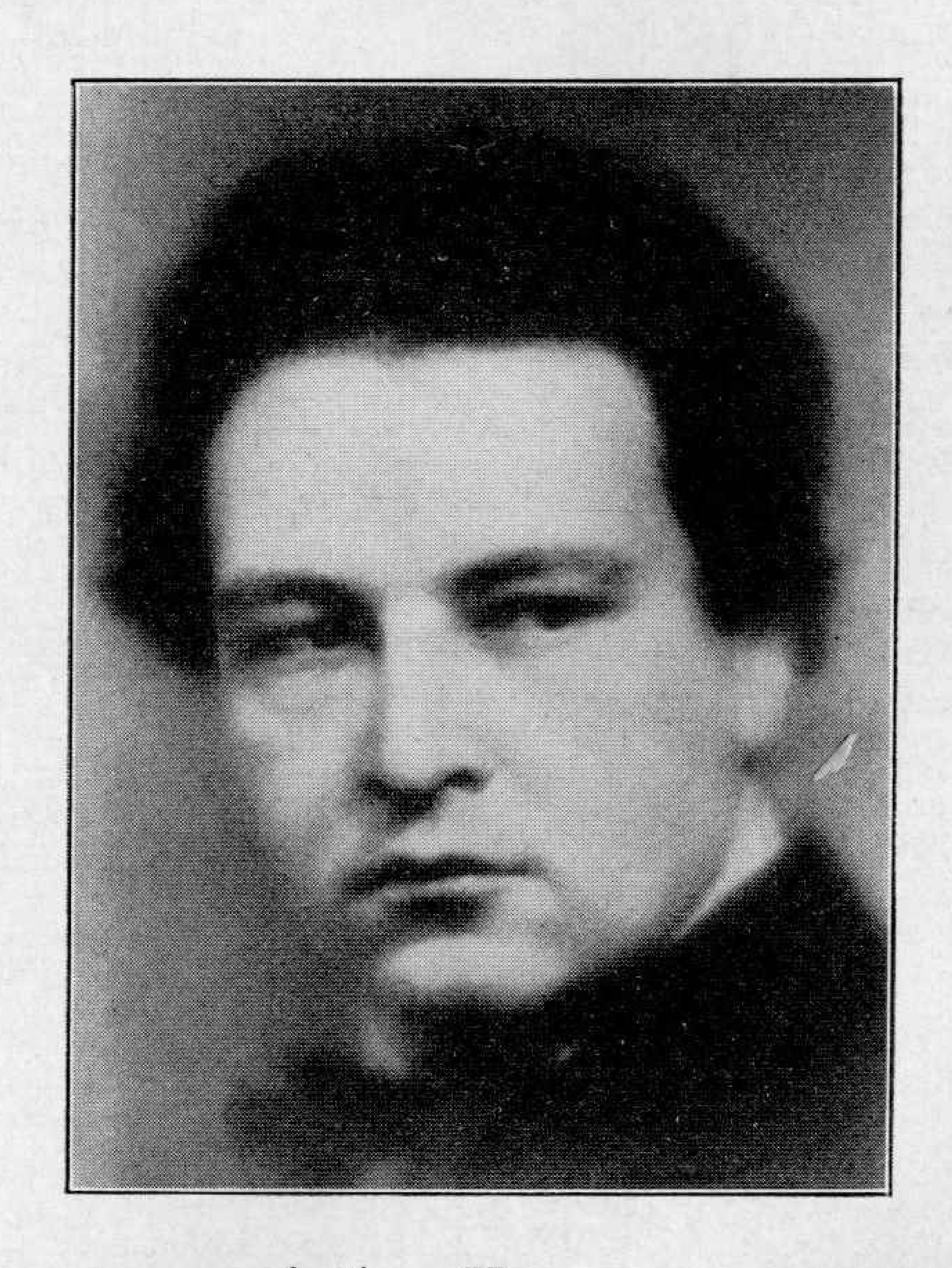


Max Eschig, Paris

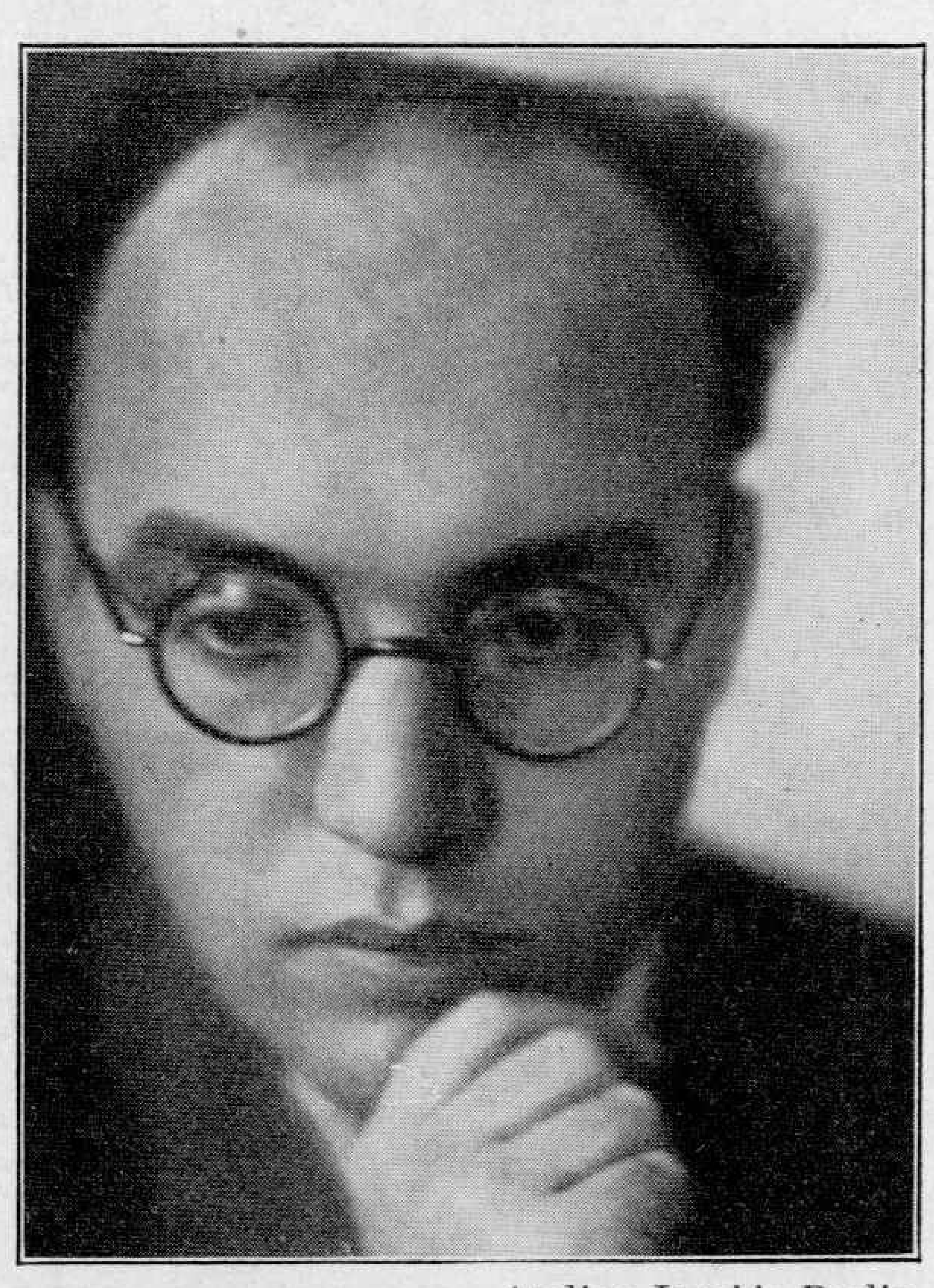
Darius Milhaud



Serge Prokofieff



Arthur Honegger



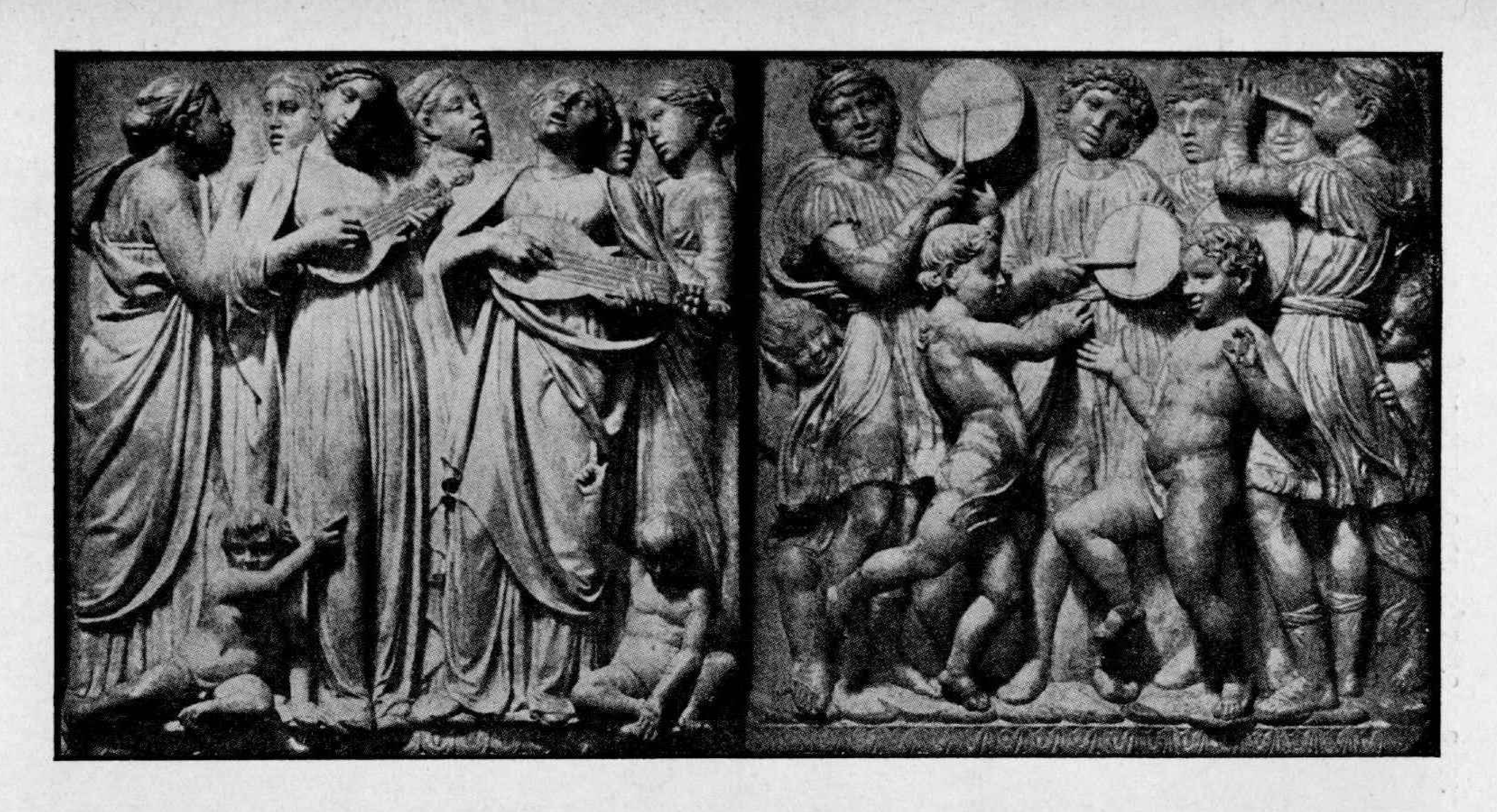
Atelier Jacobi, Berlin

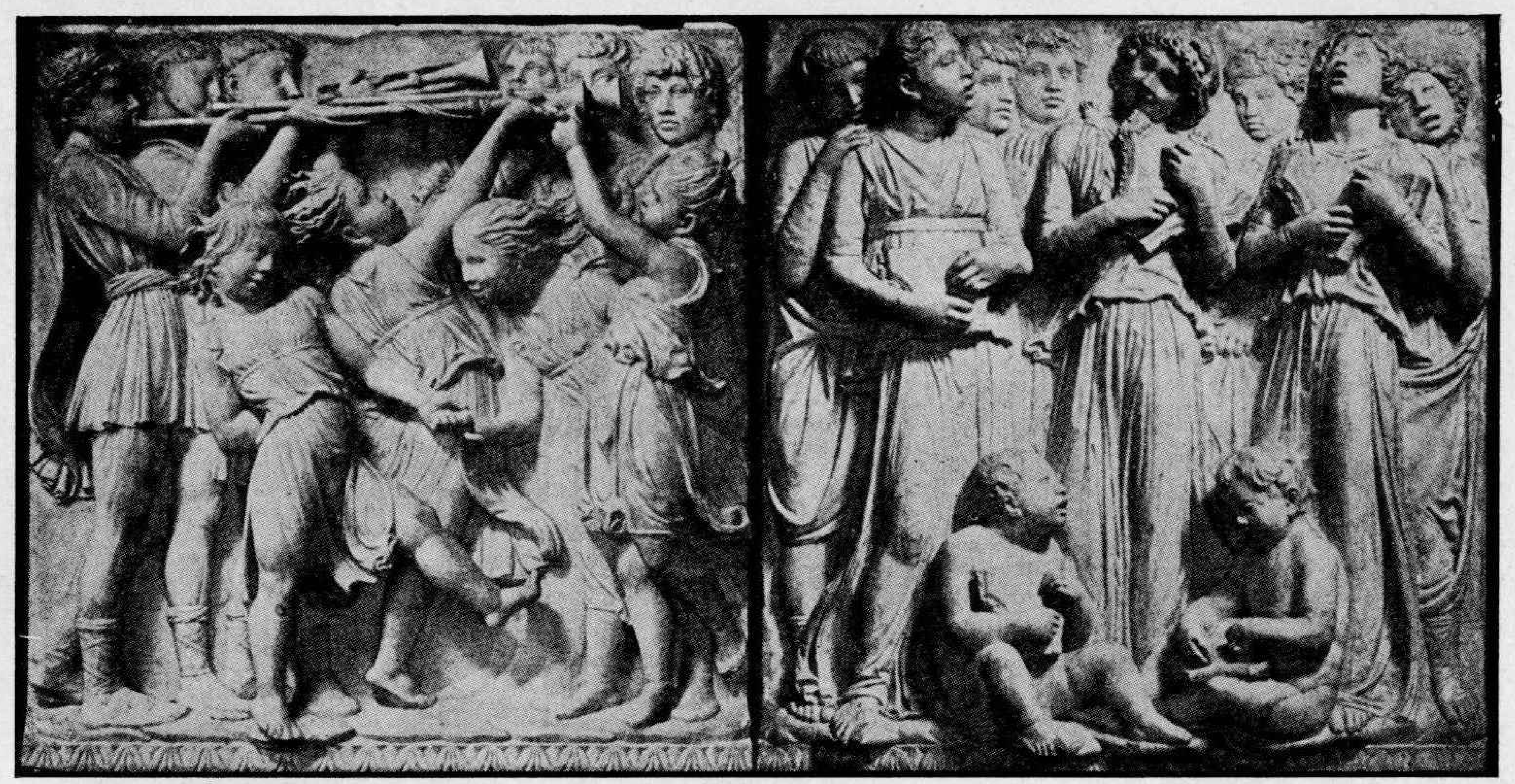
Kurt Weill

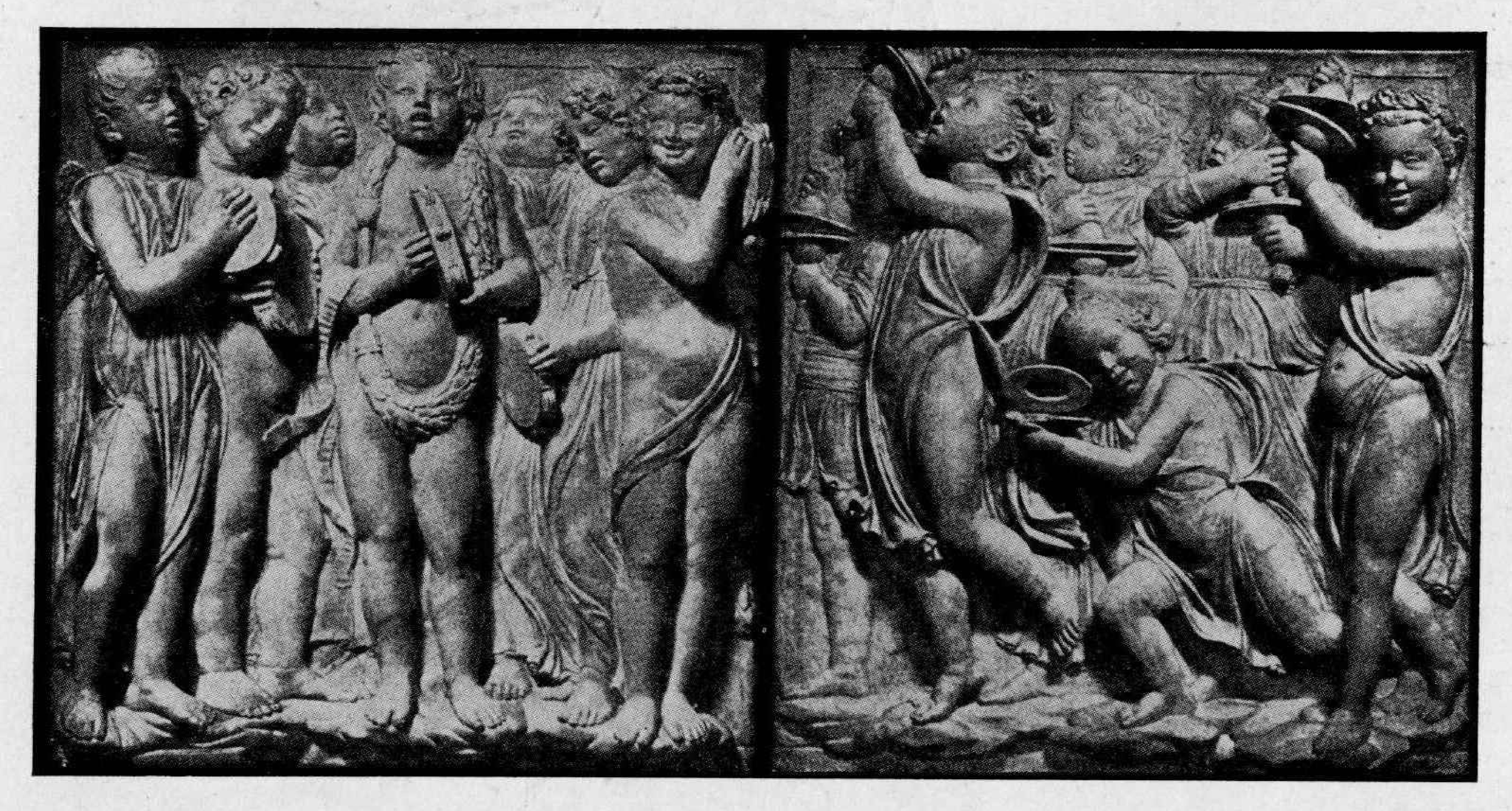


Fayer, Wien

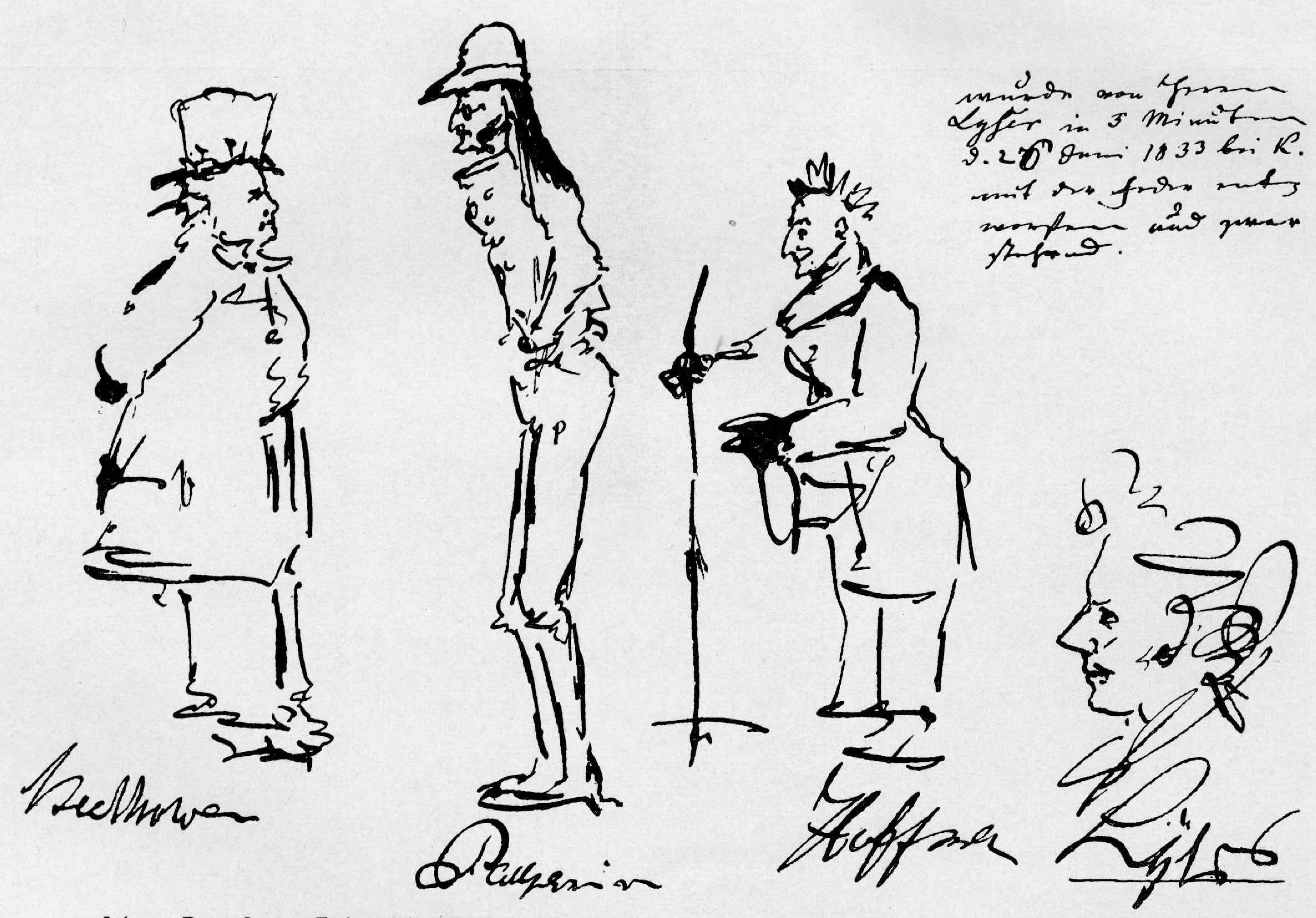
Egon Wellesz







LUCA DELLA ROBBIA:
Sechs Reliefs von der Orgelbalustrade vom Dom zu Florenz (1438)

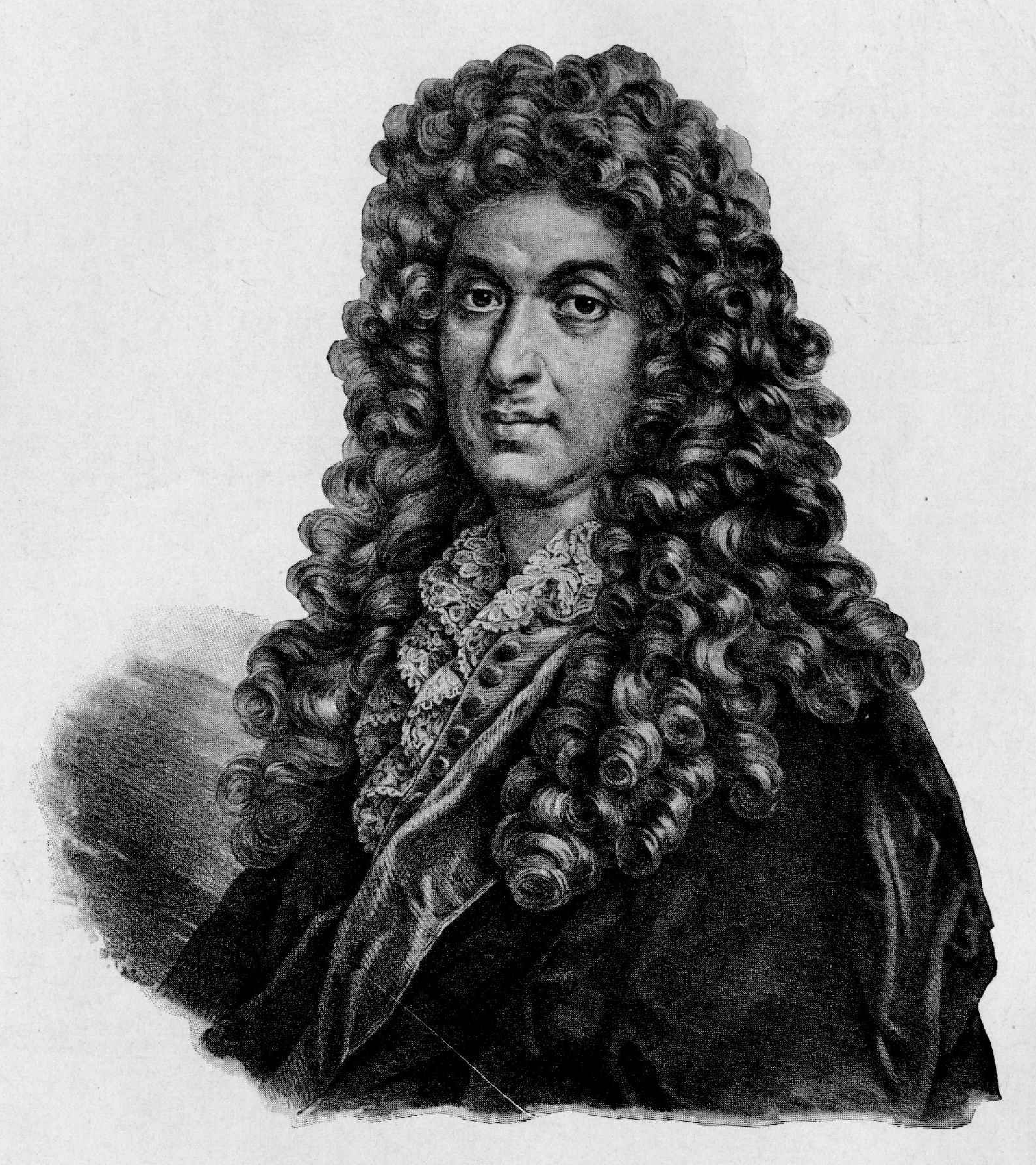


Johann Peter Lysers Federzeichnungen: Beethoven, Paganini, E. T. A. Hoffmann und sein Selbstbildnis (1833)

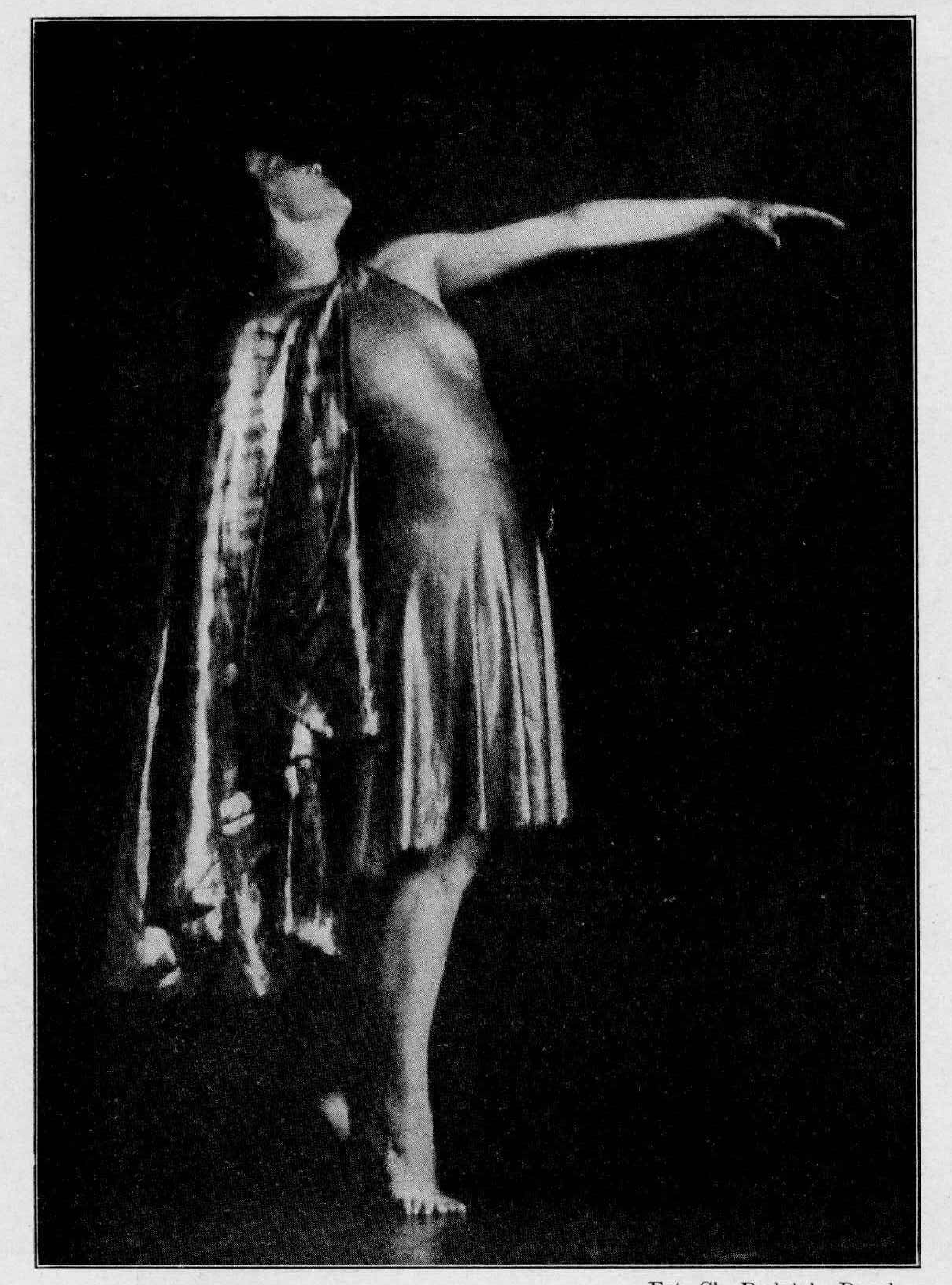
Gustave Dorés Karikatur auf den Massenchor-Dirigenten Berlioz



Karikatur auf Hector Berlioz' Oper Benvenuto Cellini



JEAN BAPTISTE LULLY
(geb. 29. November 1632)



Fot. Ch. Rudolph, Dresden

BALLADE

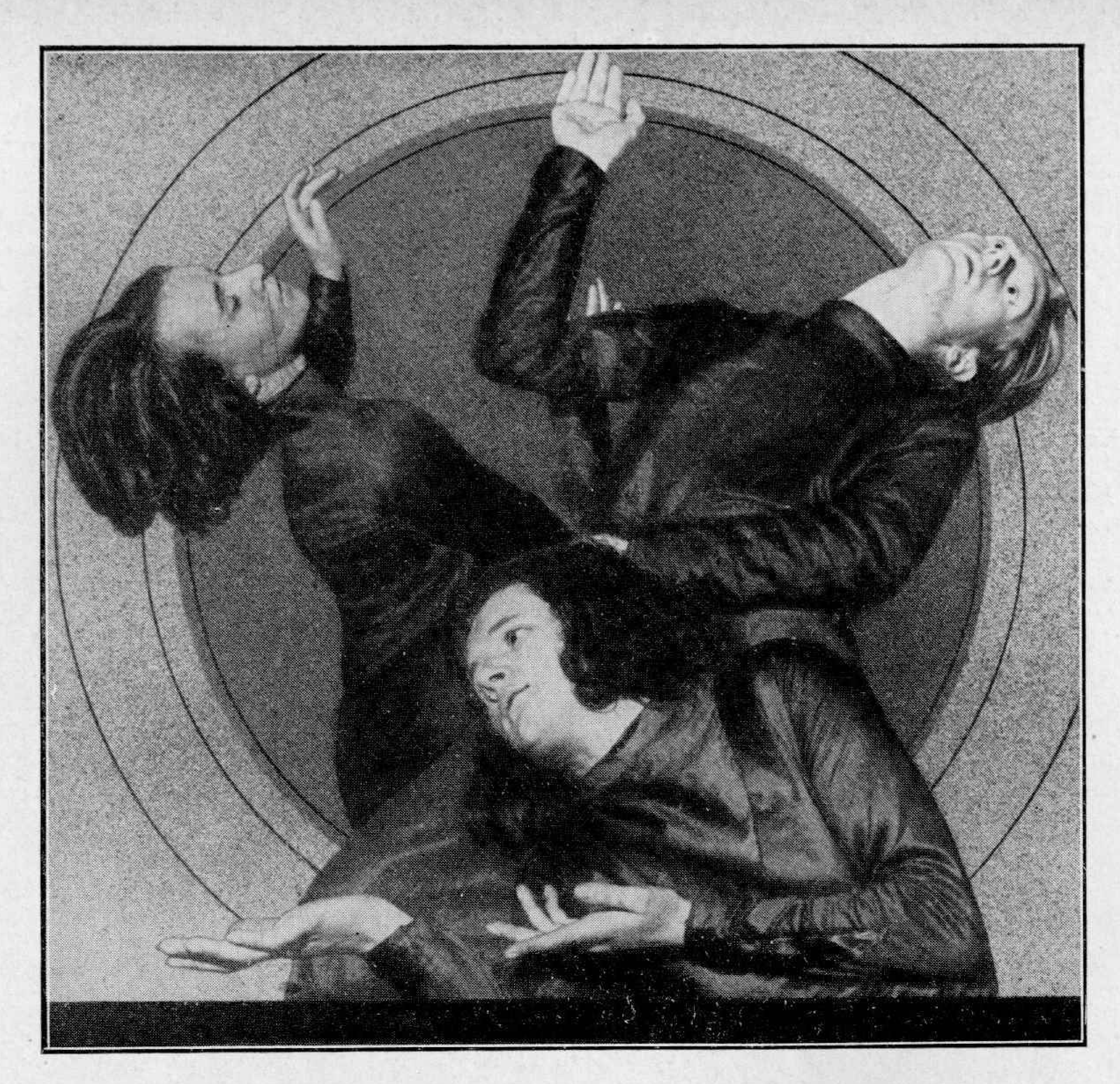


Fot. Sasha, London

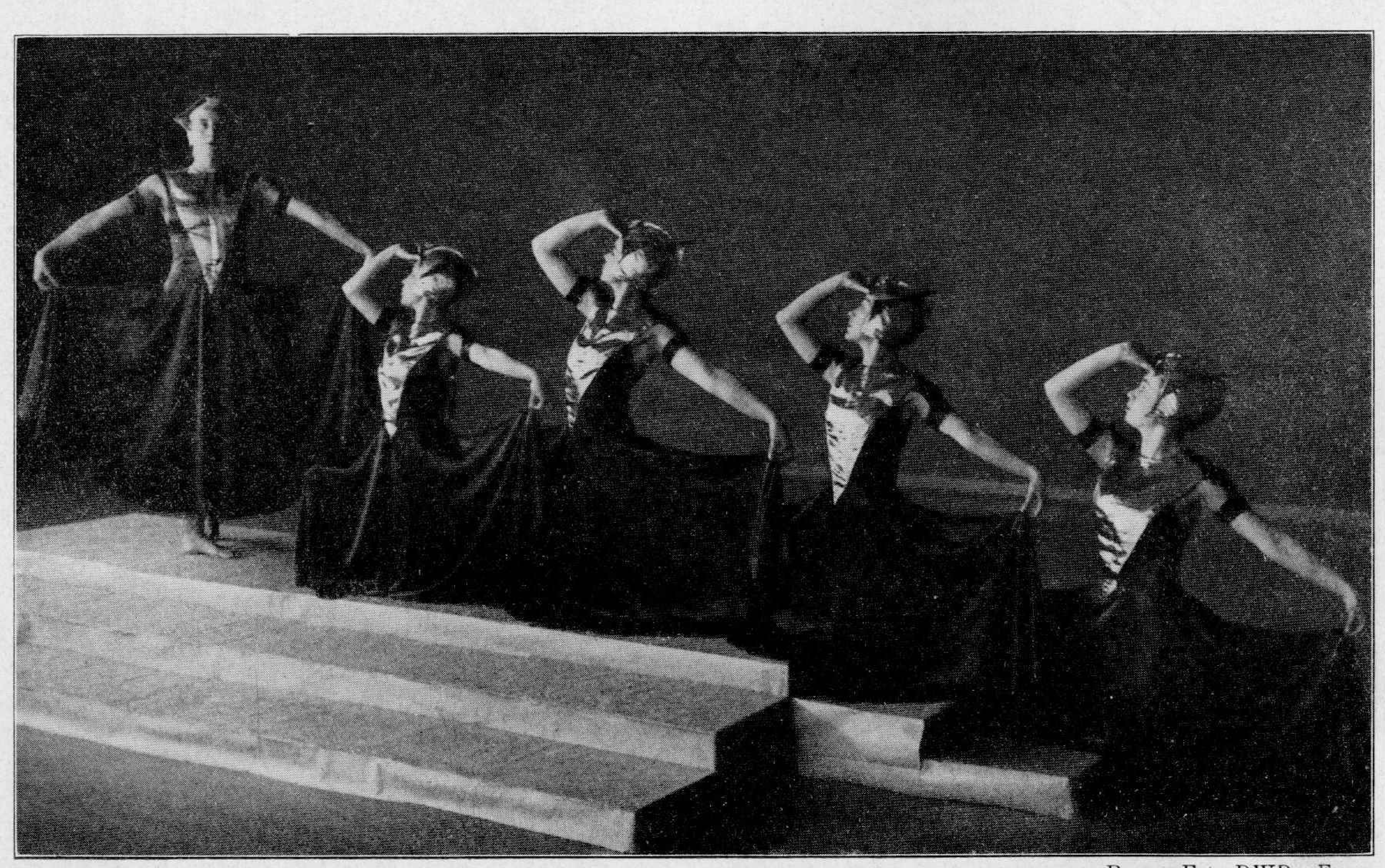
TANZ IN DEN TOD

Aus dem Zyklus „Opfer“

MARY WIGMAN



BEWEGUNGSSTUDIE AUS DER JUTTA KLAMT-SCHULE



Renser-Foto DWD. Essen

TANZGRUPPE MARY WIGMAN

Aus dem Zyklus „Der Weg“



Fot. Ch. Rudolph, Dresden



Fot. Ch. Rudolph, Dresden

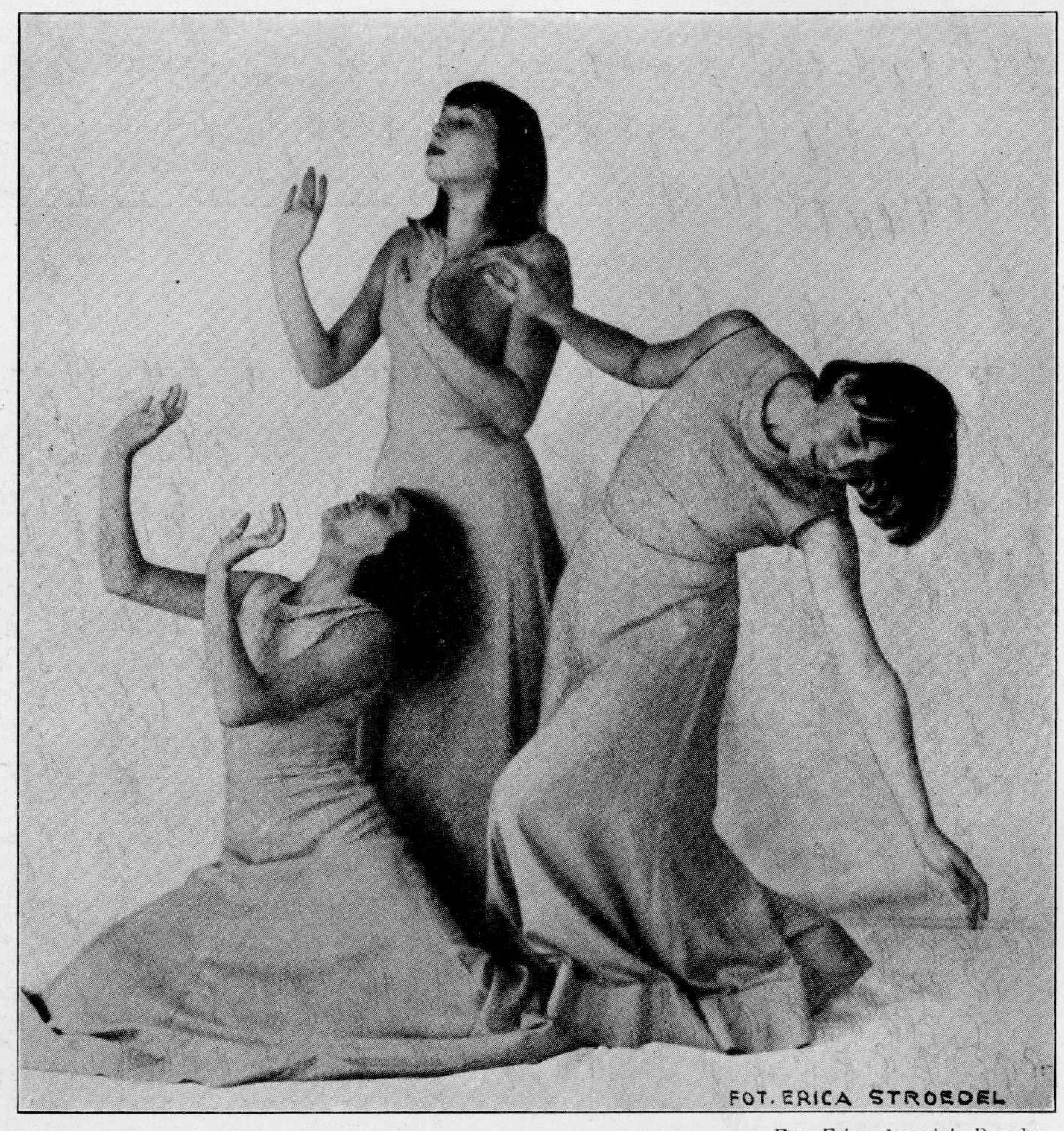
PALUCCA





KREUZTRAINING STOSSÜBUNG

INSTITUT GODLEWSKI



Fot. Erica Stroedel, Dresden

DAS TRIO DER PALUCCA-GRUPPE



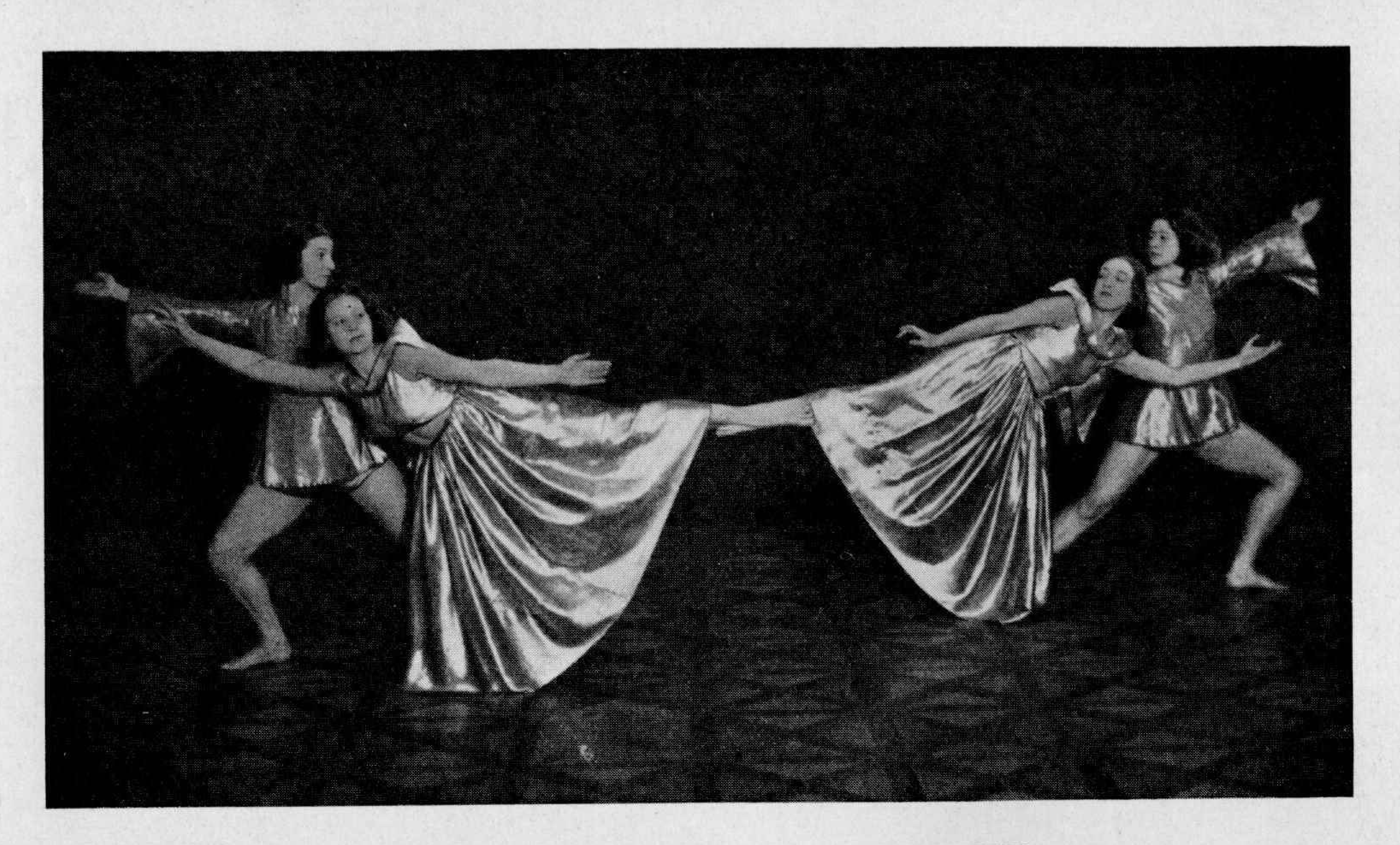
Fot. Robertson, Berlin

NIDDY IMPEKOVEN
LAMENTO DELLA BIANCA FIORE
MELODIE AUS DEM 13. JAHRHUNDERT
(Aus H. Frentz: Weg und Entfaltung Niddy Impekovens. Verlag Erich Weibezahl)

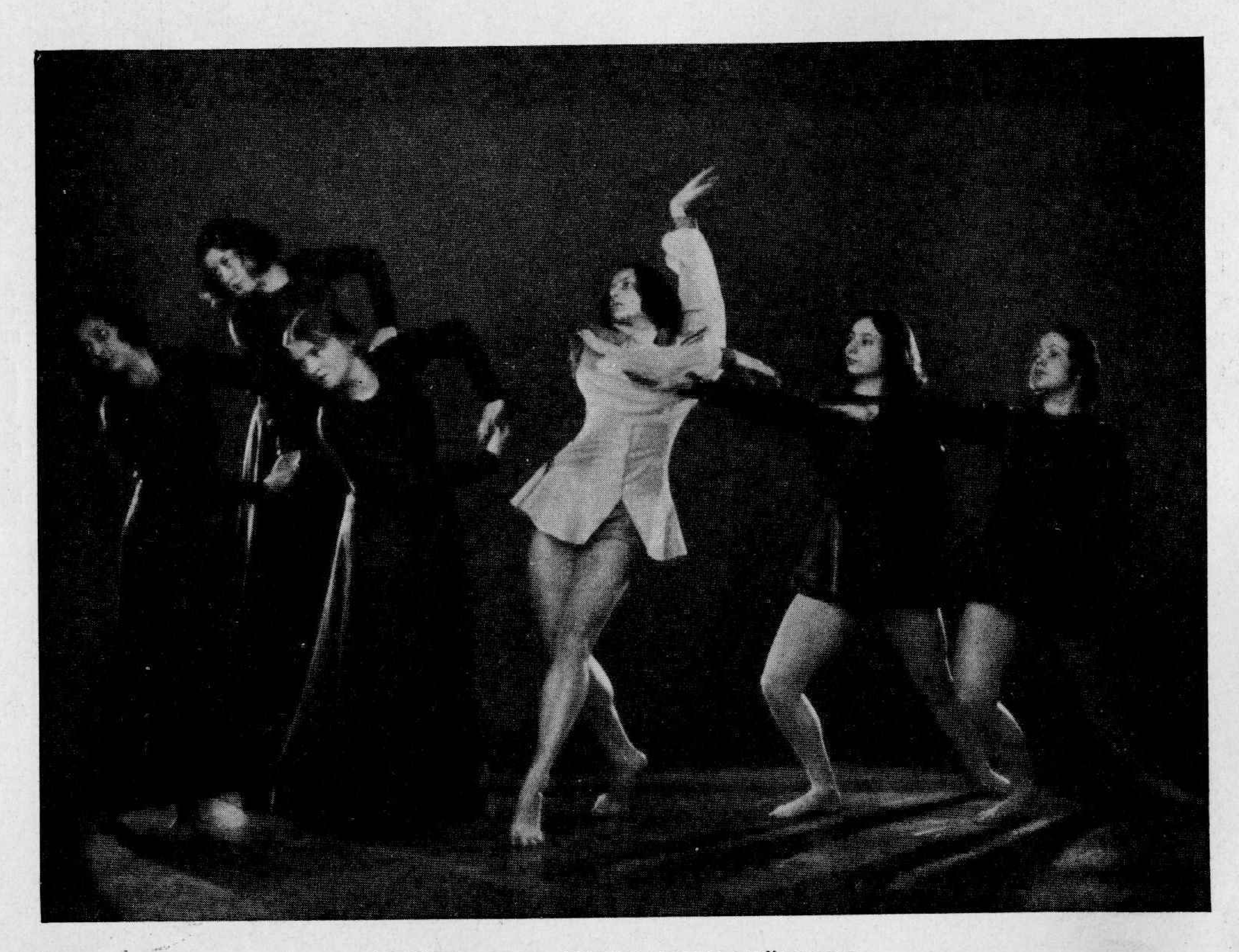


Fot. Ohler

»SPRUNG«
HERION-SCHULE, STUTTGART

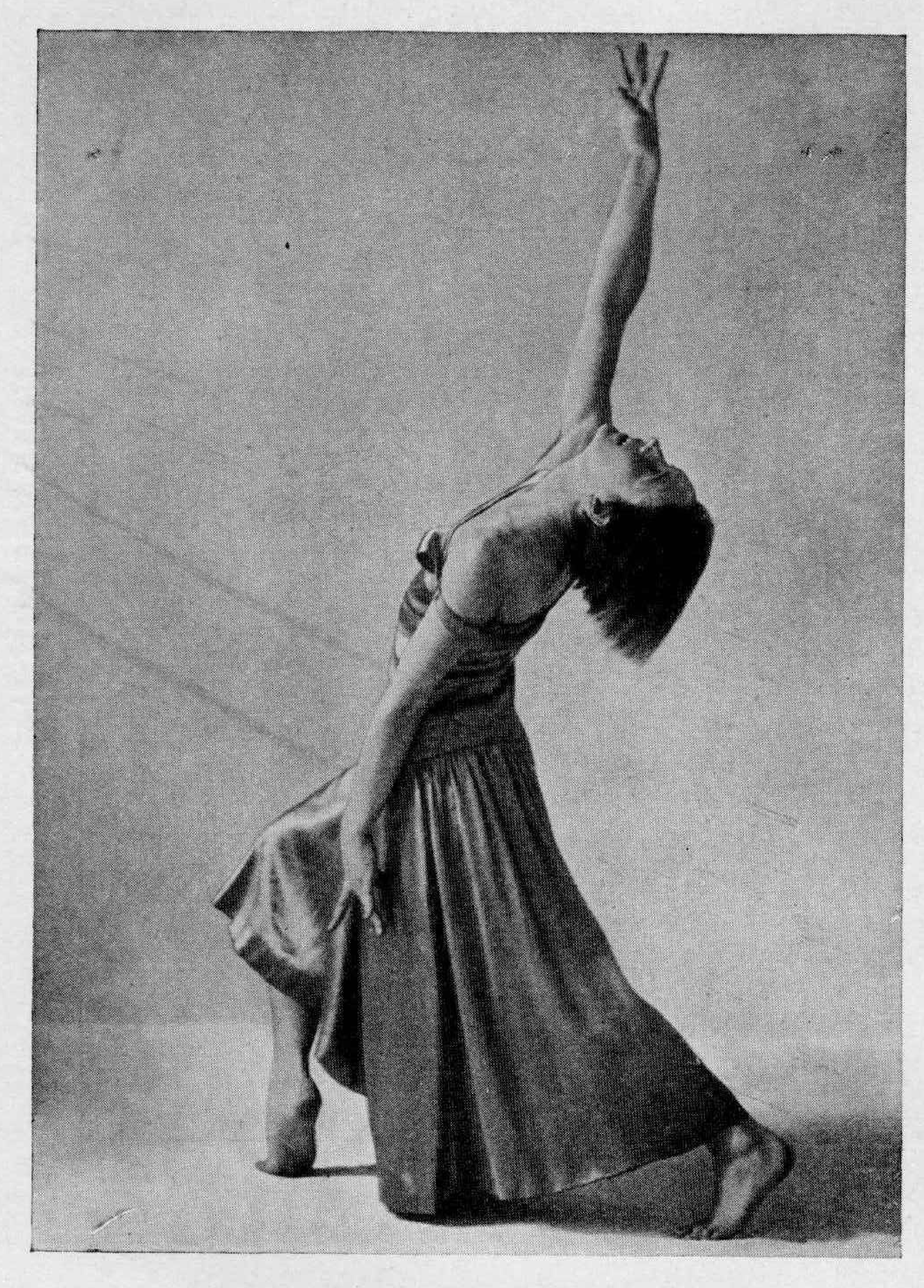


MOZART: EINE KLEINE NACHTMUSIK

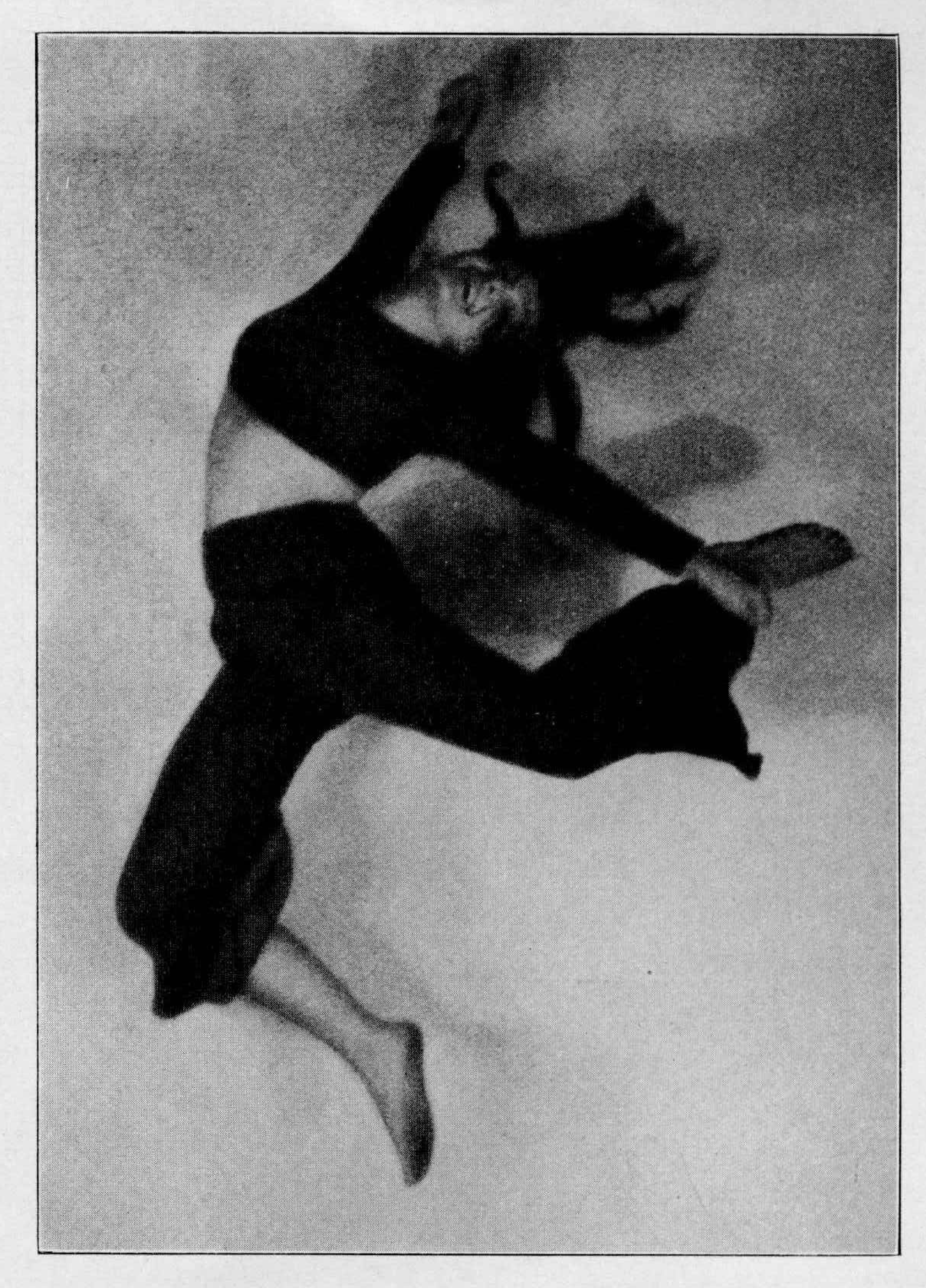


FESTLICHE SUITE VON HÄNDEL

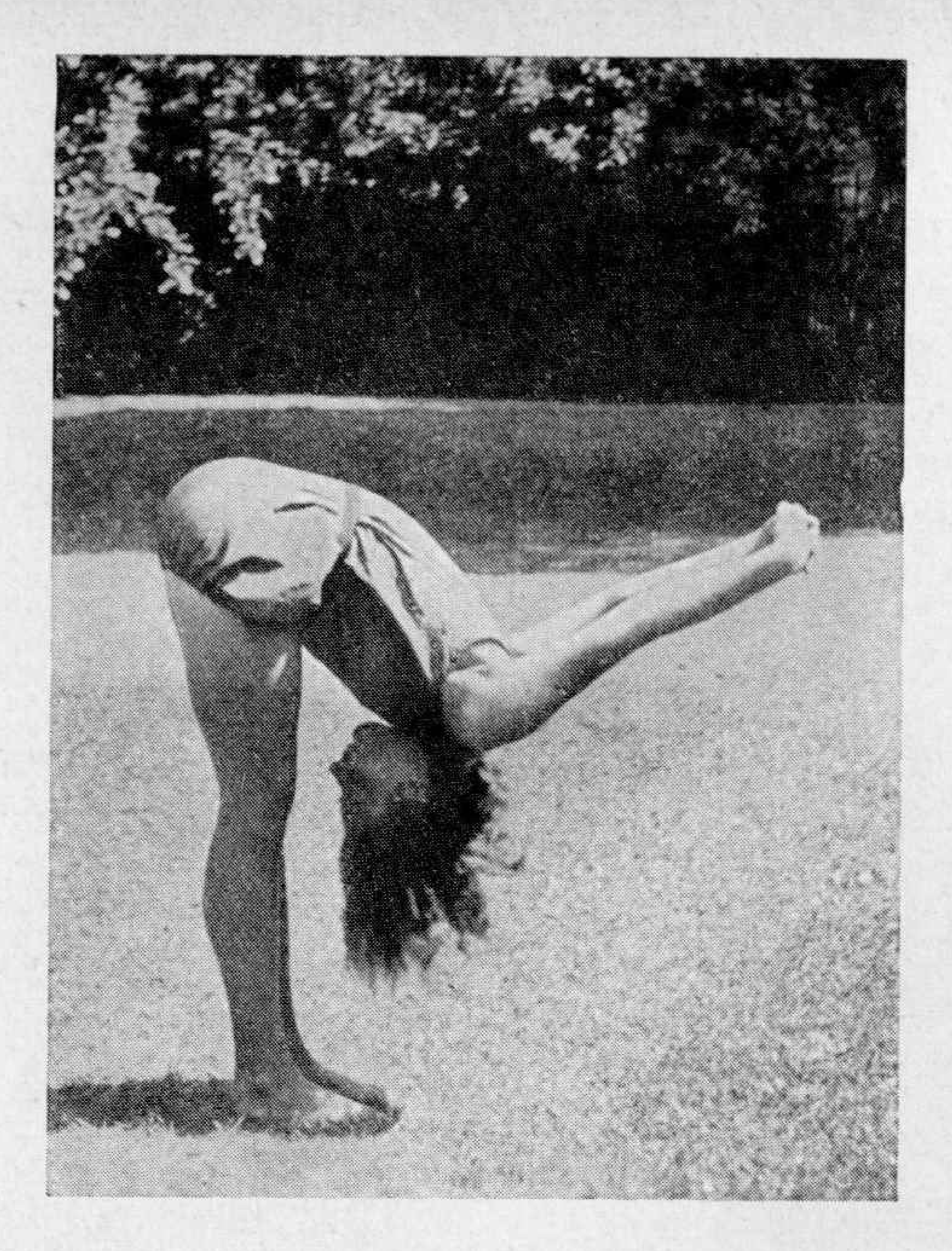
TANZGRUPPE HELLERAU-LAXENBURG
LEITUNG ROSALIA CHLADEK



HEIDE WOOG, MÜLHEIM-RUHR



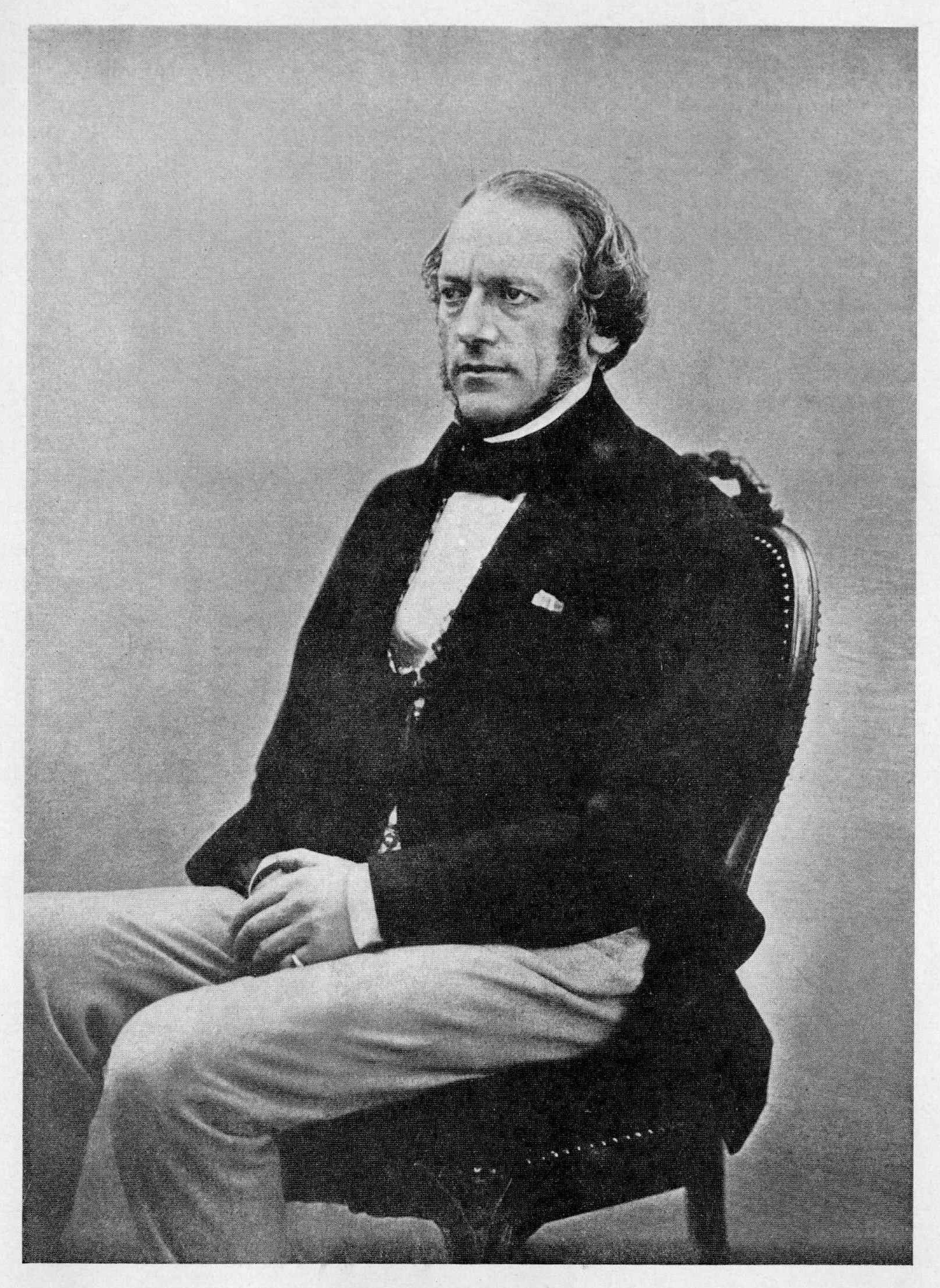
THUSNELDA WALTER, ZÜRICH



AUS DER ARBEIT DER SCHULE
FÜR GYMNASTISCHE KÖRPERBILDUNG
ELFRIEDE DELITZSCH



IMPROVISATION
HERION-SCHULE, STUTTGART



RICHARD WAGNER

Daguerreotypie von Nadar, Paris (1859)

Aus: Guttmann-Bossert „Aus der Frühzeit der Photographie“ im Sozietäts-Verlag, Frankfurt a. M.

Rufe: Zurück vom Ringe! *ſich in die Fluth.* WOGLINDE *und* WELLGUNDE *umſchlingen mit ihren Armen ſeinen Nacken, und ziehen ihn ſo zurückſchwimmend mit ſich in die Tiefe:* FLOSSHILDE, *ihnen voran, hält jubelnd den gewonnenen Ring in die Höhe. — Am Himmel bricht zugleich von fern her eine, dem Nordlicht ähnliche, röthliche Gluth aus, die ſich immer weiter und ſtärker verbreitet. — Die* Männer *und* Frauen *ſchauen in ſprachloſer Erſchütterung dem Vorgange und der Erſcheinung zu.*

Der Vorhang fällt.

Auskomponirt
10 Apr. 72

ENDE.

Die letzte Seite von Wagners Handexemplar des ersten (privaten) Druckes der Dichtung von »Siegfrieds Tod« vom Jahre 1853 (Original im Archiv des Hauses Wahnfried)



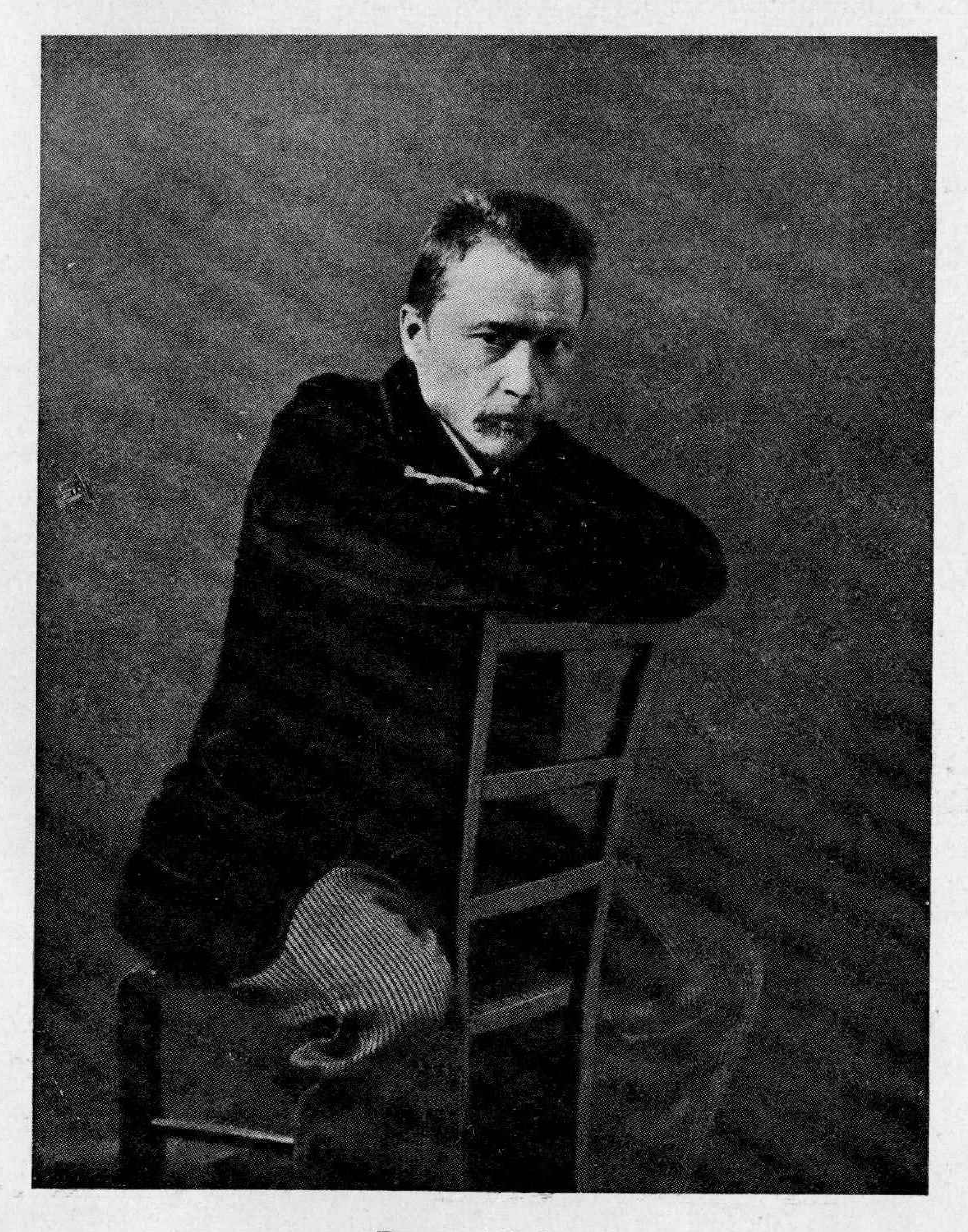
Der 25jährige



Der 17jährige

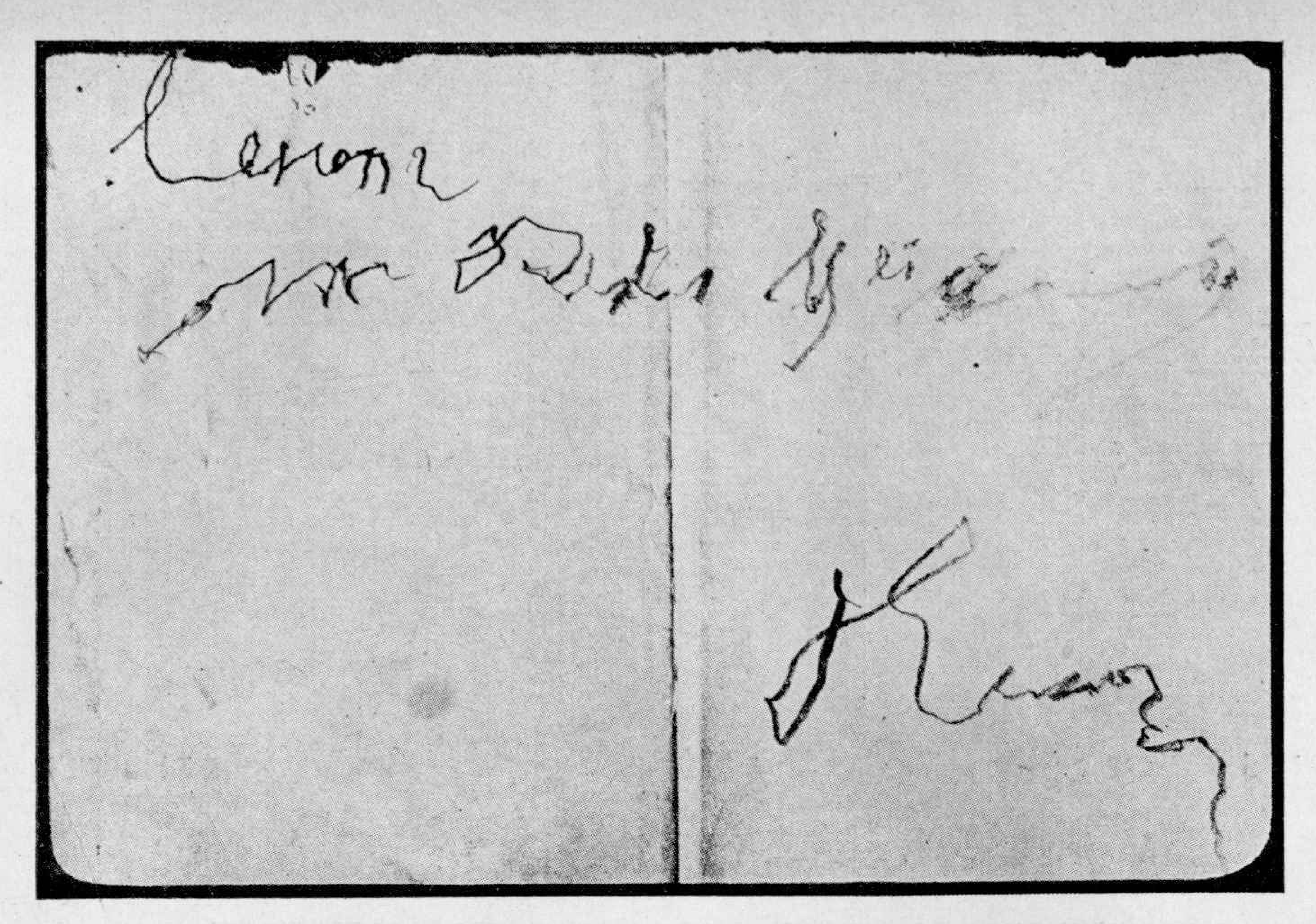


Der 14jährige



Der 35jährige

HUGO WOLF



Handschrift Hugo Wolfs 1901,
vier Jahre nach Ausbruch seiner geistigen Umnachtung

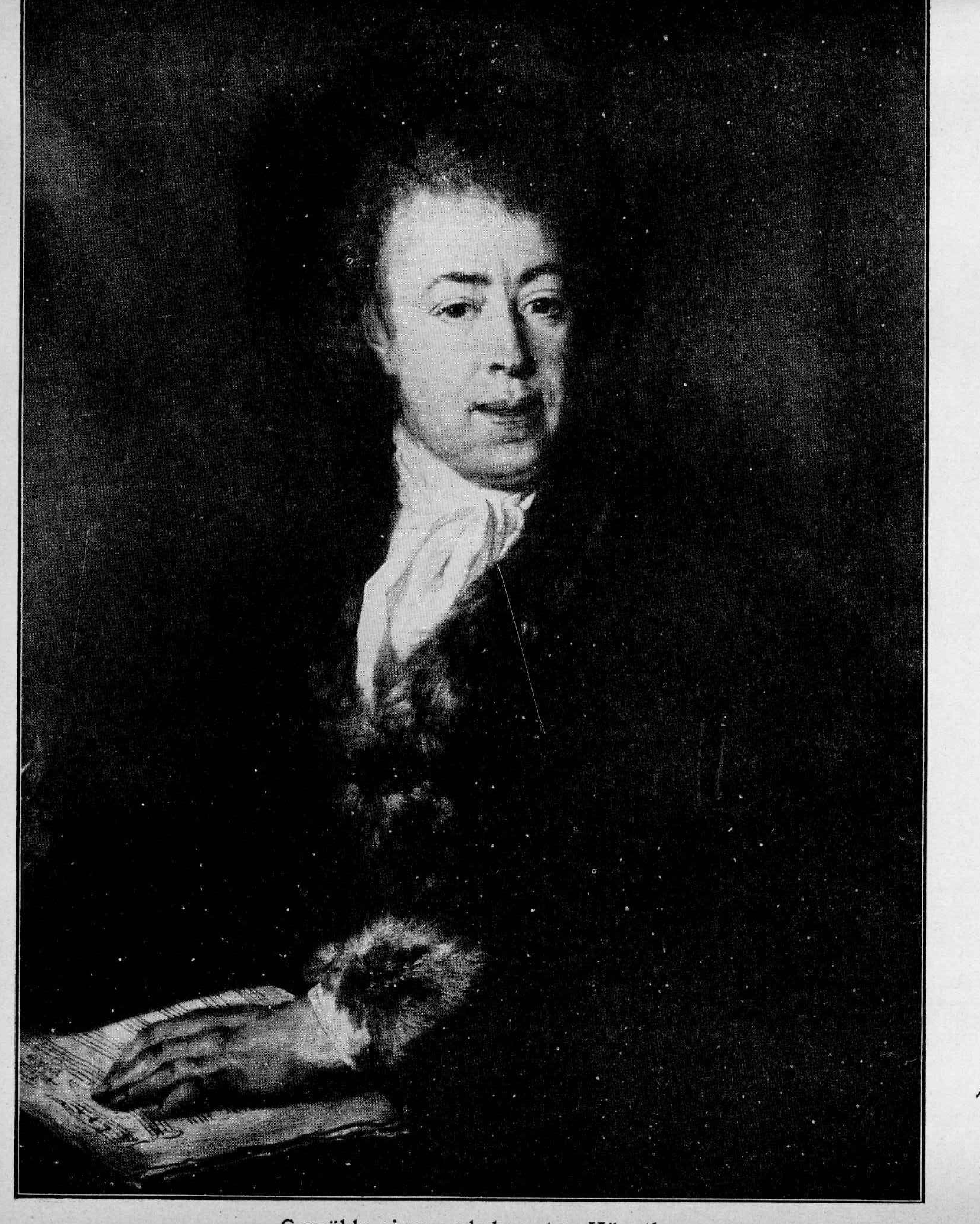
Dem verständnisvollen u. opferfreudigen Freunde u. Förderer aller Kunst – Enrico
sendet als schwaches Zeichen unbegränzter Zuneigung diesen musikalischen Gruß
zum Zeitvertreib der Weihnachtsfeiertage Hugo Wolf.

…en, 22. Dezemb. 895

„Vorspiel zum Corrigidor."

Sehr gehalten.

Das Vorspiel zu Hugo Wolfs »Corrigidor«

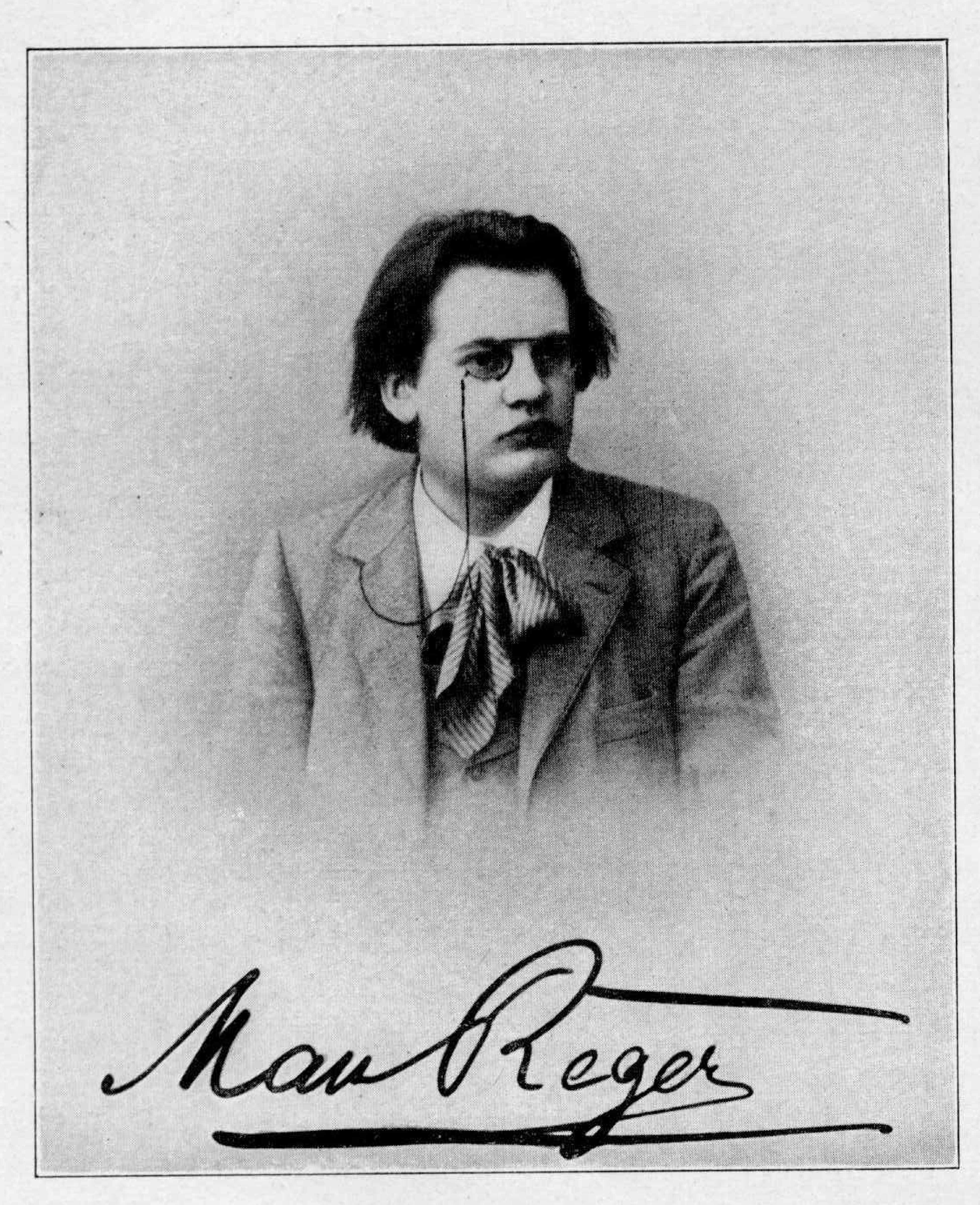


Gemälde eines unbekannten Künstlers

GLUCK

Gluck a l'honneur de prevenir Mr.
de Gontard, qu'icy à Vienne on ne
vend aucun Opera en Langue François
seulement Alceste, et Paris et Helene
en langue Italienne; votre Correspon-
=dant trouverà les Operas qu'il souhaite
facilement à Paris:
Iphigenie en Aulide.
Alceste et
Orfée. chez Mr: Marchand rue
grainelle St: Honorée.
Iphigenie en Tauride chez Mr: Mathon
en son Magazin. où il trouverà aussi
Armide, peutêtre le meilleur ouvrage
de miens, et qui marite bien d'etre du nombre
de la collection de Votre Ami.
le même Mr: Mathon a le privilege pour
faire graver Echo et Narcisse, il saurà
de lui si l'Opera serà bientôt prête pour
pouvoir être achettez du Public.

Teil eines Briefes



Moderato

crescendo

Generalmusikdirektor
Dr Max Reger

MAX REGER

Aufnahme, für Johannes Brahms bestimmt, aus Wiesbaden (1897)

Niederschrift im Jahre 1913, als ihn die Würde des GMD. kleidete